سوغات

(۴)

(۱۰)

مُدیر:- غلام احمد

مرتب:- محمود ایاز

قیمت

دو روپے

دفتر سہ ماہی، سوغات

بی-۲۹-سائٹ- منگھوپیر روڈ- کراچی ۱۶

ہندوستان میں ۲۷ کلائن روڈ- بنگلور ۵

قیمت فی پرچہ	دو روپے
سالانہ چندہ	آٹھ روپے
رجسٹری خرچ کے ساتھ	دس روپے

پاکستان کے لئے "سوغات" کے سول ایجنٹ

طاہر پبلشرز۔ نل روڈ۔ کراچی

غلام احمد پرنٹر پبلشر نے انٹرنیشنل پریس۔ میکلوڈ روڈ کراچی سے چھپوا کر بی۔۹۰/۲۔ سائٹ
کراچی ۱۶ سے شائع کیا۔

فہرست

نقشِ اوّل

اس شمارے میں مشہور فلسفی اور شاعر اونا مونو کی ایک ایسی کہانی کا ترجمہ شائع کیا جارہا ہے جو اس کیتھولک مفکر کے فکر و احساس کے کئی ایک پہلوؤں کی نمائندگی کرتی ہے۔ اونا مونو کا شمار اورتیگا ای گاسیت کے ساتھ، اسپین کے ان دو عظیم مفکروں میں ہوتا ہے جنہوں نے اپنے ملک کی جغرافیائی حدود سے آگے نکل کر جدید یوروپی فکر کو متاثر کیا ہے۔

حیات مابعد موت کا تصور ہر مذہبی عقیدے کا لازمی جزو ہے لیکن اونا مونو نے اس تصور کو ایک منفرد زاویے سے دیکھنے کی کوشش ہے اور اسے "شخصی ابدیت" کا مسئلہ بنا کر ایک زندہ حیاتیاتی اور جذباتی ضرورت کی شکل میں پیش کیا ہے۔ اونا مونو بنیادی طور پر مذہبی آدمی تھا لیکن بعض اوقات اس کی فکر ایسی "خطرناک" وادیوں سے گذری کہ اسپینی کلیسا کو ایک سے زیادہ بار اس کی سرزنش کرنی پڑی۔

اونا مونو نے اپنے فلسفے کی بنیاد عام آدمی پر رکھی ہے۔ گوشت پوست کا بنا ہوا آدمی جو اپنی ذات میں متضاد و متناقض رجحانات کا حامل ہے، جو فکر اور جذبے میں کسی ایک سے بھی مکمل چھٹکارا نہیں حاصل کر پاتا، جس کے لئے زندگی جینے کے عمل کا نام ہے اور جو اس عمل کو اس کی ساری المناکیوں کے باوجود عزیز رکھتا ہے اور موت سے ڈرتا ہے۔ یہ عام آدمی جو دراصل پورا آدمی ہے اپنی زندگی کو نظریات پر قربان نہیں کرتا اور نہ فطرت سے آنکھیں چراتا ہے۔ اس کے لئے زندگی کی سب سے بڑی حقیقت خود زندگی ہے، زندہ رہنے کا ایک والہانہ اور شدید جذبہ ہے۔ جیسا کہ سلوا دوردی میدار یاگا نے اپنے تعارفی مضمون میں لکھا ہے، زندہ رہنے کی اسی شدید لگن کی وجہ سے اونا مونو نے اپنے طور پر، اپنے ذہن میں ان تمام مباحث کا پوری ایمانداری سے جائزہ لیا ہے جو موت کے بعد دوسری زندگی کی نفی کرتے ہیں اور ان مباحث کی قطعیت کے باوجود جینے کی اسی شدید لگن کی وجہ سے اونا مونو یہ محسوس کرتا ہے کہ زندگی کے لئے اس کا شدید جذبہ ہنوز برقرار ہے اور اسی بنا پر وہ اپنی فکر کو یہ حق دینے سے انکار کرتا ہے کہ وہ اس کے

عقیدے کو ہلاک کر دے۔

ادنا موئو کی ایک کہانی کا عنوان ہے "پورا آدمی ـــــ نہ بیش نہ کم" یہ عنوان ادنا موئو کی فکری سمت کا واضح اظہار کرتا ہے۔ یہ پورا آدمی" جس کے اندر سارے منفی اور مثبت رجحانات ایک ساتھ موجود ہوتے ہیں، اس کا ذہن ایک طرف اپنی پوری سفاک قطعیت کے ساتھ موت کے بعد دوسری زندگی کی نفی کرتا ہے تو دوسری طرف اس کی روح اپنی شدید آرزو میں ابدی زندگی کے وجود پر اصرار کرتی ہے اور ان دو دشمن سچائیوں ـــــ سوچی ہوئی سچائی اور محسوس کی ہوئی سچائی ـــــ کا تصادم اس احساس کو جنم دیتا ہے جسے ادنا موئو زندگی کا المیہ احساس کہتا ہے۔ یہی المیہ احساس ادنا موئو کے "پورے آدمی" کو لارنس کے "دھرتی اور خون کی اقدار" کو ماننے والے آدمی سے الگ اور تمیز کرتا ہے کیونکہ یہ المیہ احساس ادنا موئو کے آدمی کے لئے وہ اخلاقیات مہیا کرتا ہے جس کے بغیر "پورا آدمی" ایسا "فطری آدمی" بن جاتا ہے جو اپنی منطقی نشو و نما میں ایک طرف ہٹلر اور مسولینی بنتا ہے تو دوسری طرف ایک خطا و نسیاں سے منزہ استبدادی سیاسی جماعت میں ڈھل جاتا ہے[1]۔

اس المیہ احساس کے اینٹ گارے سے ادنا موئو نے اپنے پورے فلسفے کی عمارت کھڑی کی ہے اور اس عمارت کی بنیاد "پورے آدمی" پر ہے۔ ادنا موئو نے اپنی معرکہ آرا کتاب The tragic sense of life. کے پہلے باب کا عنوان ہی رکھا ہے: "گوشت اور ہڈی کا آدمی"۔ اس باب میں ادنا موئو نے "پورے آدمی کی وضاحت کی ہے:-

"گوشت اور پوست کا آدمی جو پیدا ہوتا ہے، مصائب سہتا ہے اور مرجاتا ہے۔ ہاں سب سے بڑی بات یہ ہے کہ وہ مرجاتا ہے۔ آدمی جو کھاتا اور پیتا ہے، تفریح کرتا ہے، سوتا ہے، سوچتا ہے، ارادہ و اختیار رکھتا ہے، جسے دیکھ اور سن سکتے ہیں۔ آدمی کی یہ وضاحت اس لئے ضروری معلوم ہوئی کہ اس کے علاوہ ایک اور "شے" بھی ہے جسے "آدمی" کہا جاتا ہے اور جو کافی سے زیادہ علمی اور سائنسی مباحث کا موضوع ہے۔ جیسے ارسطو کا بے پروں والا دوپایہ روسو کا معاشری عہد نامے والا آدمی، مانچسٹر اسکول کا معاشی آدمی، لینوس کا عقل رکھنے والا آدمی - یہ آدمی جو نہ یہاں کا ہے نہ وہاں کا، اس زمانے کا ہے نہ پچھلے زمانے کا، جس کی نہ کوئی جنس ہے اور نہ کوئی ملک بلکہ جو محض ایک نظریہ ہے"

---

[1] اس مسئلہ پر ایڈون میور نے ایک بہت فکر انگیز مضمون لکھا تھا The political man and the natural man. اس کا ترجمہ سوغات کے پہلے شمارے میں شائع ہوا تھا۔ لیکن شاید ایسی چیزیں "نئی نسل" کی مرغوب غذا نہیں ہیں!!

یا دوسرے الفاظ میں "مجرّد آدمی" ہے۔

لیکن میں جس آدمی کی بات کر رہا ہوں وہ گوشت اور پوست کا بنا ہوا ہے جیسے میں اور آپ۔ جیسے وہ تمام آدمی جن کے قدم زمین پر مضبوطی سے قائم ہیں۔ اور یہی ٹھوس آدمی، گوشت اور ہڈی سے بنا ہوا آدمی، ہر فلسفہ کا موضوع اور مقصودِ عظیم رہا ہے۔

آدمی کے اس تصوّر کو اونا مونو کے ہاں بنیادی اہمیت حاصل ہے اور اسی تصوّر کی وجہ سے اس کے لئے حیات مابعد موت کا تصور صرف شخصی ابدیت کے مفہوم میں با معنی بنتا ہے۔ شخصی ابدیت سے ہٹ کر اور تصوّر اس کے لئے قابل قبول نہیں۔ اونا مونو کا "پورا آدمی" جس زندگی سے محبت کرتا ہے وہ اس کی "اپنی" اور "شخصی" زندگی ہے اور اگر موت کے بعد اسے اس "شخصی" زندگی کی امید نہ ہو تو پھر کسی اور قسم کی زندگی اس کے لئے کوئی کشش تو کیا کوئی معنی تک نہیں رکھتی۔ شخصی ابدیت پر یہ اصرار بظاہر فکری اور عقلی اعتبار سے غلط اور بے معنی سہی لیکن جینے کی لگن اور زندہ رہنے کا جذبہ اپنی شدّت میں فکر، منطق اور عقل کے خلاف احتجاج کرتا ہے۔ اونا مونو کے "پورے آدمی" کو اس بات سے بھی تسکین نہیں ہوتی کہ وہ مرنے کے بعد حقیقت اصلی یا حقیقتِ اعلیٰ کی طرف (خواہ یہ "حقیقت" مادّہ ہو توانائی ہو یا خدا) مراجعت کر جائے گا اور "کُل" میں شامل ہو کر ابدی زندگی حاصل کرے گا کیونکہ اس ابدی زندگی میں وہ "میں" قائم نہیں رہتا جو یہاں اس دنیا میں موجود تھا اور "پورا آدمی" اس "میں" کے بغیر نہیں رہ سکتا۔ لہٰذا اُس کے لئے شخصی ابدیت ایک مسئلہ نہیں بلکہ ایک زندہ حیاتیاتی اور جذباتی ضرورت ہے۔ پورا آدمی خدا پر یقین رکھتا ہے تو اس لئے کہ اُسے شخصی ابدیت پر یقین ہے۔ وہ اس یقین کے ذریعہ خدا کے وجود کا یقین حاصل کرتا ہے جبکہ عام مذہبی عقیدے میں حیات بعد الممات پر یقین کا سوال خدا کے وجود پر ایمان لانے کے بعد پیدا ہوتا ہے۔ تقدیم و تاخیر کا یہ فرق عام آدمی یا پورے آدمی کے تصوّر کی اساس ہے۔ شخصی ابدیت پر یقین کا عقلی اور فکری دلائل سے جواز تلاش کرنا بے سود ہے کیونکہ "پورے آدمی" کا سارا وجود اس عقلیت پرستی اور نظریہ سازی کے خلاف ایک احتجاج ہے جو آدمی کو خانوں میں بانٹ کر نظریاتی سانچوں میں ڈھال کر ادھورا آدمی، زندگی سے عاری مشین کا پرزہ، بے جان بت اور ایک صفر بنا دیتی ہے۔ یہ پورا آدمی وہ Irrational man ہے جو اس صدی میں دوبارہ زندہ ہو رہا ہے۔ اس آدمی کے بارے میں جو بات کہی جائے گی اس میں کسی استدلال، منطقیت اور عقلیت پرستی کا مروّجہ معنوں میں استعمال ممکن نہیں رہتا۔ اونا مونو کو اس بات کا شدید احساس تھا اور اس نے کھلے الفاظ میں اس کا اعتراف کر لیا۔

"میں نے کوشش کی ہے کہ نہ صرف اپنی روح کو بلکہ انسانی روح کو اس کی اصلی شکل میں عریاں کر کے پیش کر دوں - اس سے قطع نظر کہ اس روح کی ماہیت کیا ہے اور آیا اسے دوام ہے یا فنا - اور یہ کوشش مجھے اس کربناک منزل میں لے آئی ہے جہاں زندہ احساس اور عقلیت پسند فکر ایک دوسرے سے اس طرح متصادم ہیں کہ ان کے درمیان مفاہمت کی کوئی صورت نظر نہیں آتی اور اس منزل میں پہونچنے کے بعد یہ ضروری ہے کہ اس تصادم اور تضاد کو بعینہٖ قبول کیا جائے اور ان کے ساتھ زندگی بسر کی جائے - جذبے اور عقل کا یہ تضاد مایوسی اور کرب کو جنم دیتا ہے اور میں بتانا چاہتا ہوں کہ یہ مایوسی اور کرب کس طرح ایک صحتمند اور توانا زندگی، ایک موثر عمل، ایک اخلاقیات، ایک جمالیات، ایک مذہب اور حتیٰ کہ ایک منطق تک کی بنیاد بن سکتے ہیں - اور یہ بات میں جس طریقے سے ثابت کرنا چاہتا ہوں اس میں استدلال کے ساتھ تخیل کا بھی دخل ہوگا بلکہ شاید تخیل کا عنصر کچھ زیادہ ہی ہوگا - میں اپنے ان خیالات کو جو ممکن ہیں میرے دماغ کی پیداوار ہوں یا محض شاعری ہوں یا بہرحال ایک طرح کی اسطور ہوں کسی فلسفے کے نام سے پیش کر کے کسی کو دھوکہ نہیں دینا چاہتا - وہ پڑھنے والے جو خالص سائنٹیفک دلائل اور مخصوص منطقی فکر کے متوقع ہوں شاید میری تحریر کا ساتھ نہیں دے سکیں گے -

یہ مقدس کرب اور مایوسی جو فکر اور احساس کے تصادم سے پیدا ہوتی ہے، دراصل وہی زندگی کا المیہ احساس ہے جو کم و بیش پوشیدہ طور پر آج کے متمدن افراد اور اقوام کے شعور کا بنیادی پتھر ہے - میری مراد ان افراد اور اقوام سے ہے جو فکر کی حماقت یا احساس کی حماقت کے مرض میں مبتلا نہیں ہیں - اور یہ المیہ احساس زندگی کی اولوالعزمانہ کامرانیوں کا سرچشمہ ہے - اس مبحث کے دوران میں اگر استدلال کی کمی، دلائل کا غلط اور بیجا استعمال اور فکری تسلسل کا فقدان نظر آئے تو یہ مت کہیے کہ میں نے آپ سے کوئی فریب کیا ہے کیونکہ میں پہلے ہی بتا چکا ہوں مجھے اپنے محسوسات کو علمی دلائل بنا کر نہیں پیش کرنا ہے[۱]"

---

۱ اردو ادب کے جو دو چار باخبر اور بافہم قاری ہیں انہیں ان سطروں تک پہونچتے پہونچتے کئی بار "انسان اور آدمی" کی یاد آئی ہوگی - اس مضمون میں جس طریقے سے اونامونو کا ذکر کیا گیا ہے اس کی داد نہ دینا ظلم ہوگا - جس سے بات "مستعار" لیں اسی کو "اپنی بات" پر شاہد بنا کر لے آئیں!! "خدا کے واسطے، ایسے کی پھر قسم کیا ہے!!" اس مضمون کی تمہیدی سطور خاص طور پر پڑھنے سے تعلق رکھتی ہیں جیسے: "(اپنے ادبی) تجربات کی مدد سے مجھے پتہ چلا ہے کہ انسان اور آدمی میں بہت بڑا فرق ہے - اسی ذریعے سے مجھے یہ بھی اندازہ ہوا ہے کہ اگر لوگوں نے اس فرق کو واضح طور پر محسوس نہیں کیا تو انسانی تہذیب کا مستقبل صدیوں کیلئے مبہم ہے - یہ میرے محسوسات ہیں علمی دلائل نہیں ہیں اور نہ میں انہیں یہ شکل دے سکتا ہوں - لہٰذا اگر میرے مضمون میں جابجا استدلال کی جگہ ادعا، توازن کی جگہ تعصب بلکہ ضد اور ہٹ دھرمی نظر آئے تو مجھے معذور سمجھئے"

زندگی کے المیہ احساس اور شخصی ابدیت کا یہ تصور اونامونو کی تمام تحریروں کا مرکز و نقل ہے۔ "سینٹ مینوئل بونو شہید" کی کہانی بھی اسی نقطے کے گرد گھومتی ہے۔ یہ کہانی ایک ایسے آدمی کی داستان پیش کرتی ہے جو زندگی بھر عقیدے سے محرومی کی آگ میں جلتے رہنے کے باوجود اپنے قصبے کے سادہ و معصوم لوگوں کو عقیدے کی طمانیت اور مسرت دیتا رہا۔ اس دنیا کی زندگی میں ایک اچھے آدمی کا جو بھی بلند ترین معیار ہو سکتا ہے اس پر ڈان مینوئل پورا اترتا ہے۔ زندگی بھر کبھی کسی کو اس سے کوئی گزند نہیں پہو نچا بلکہ پورے گاؤں کیلئے اُس کی ذات تقویت، راحت اور مسرت کا منبع تھی۔ کردار کی پاکیزگی، طبیعت کی بے نفسی اور عالی ظرفی، بے لوث عمل اور بے غرض خدمت۔ غرض وہ تمام صفات جو ایک آدمی کو کسی بھی مذہب کی تعلیمات کا مثالی نمونہ بنا سکتی ہیں، ڈان مینوئل میں موجود تھیں۔ مذہبی شعائر کی پابندی اور احترام میں اس کی طرف سے کبھی کوئی کوتاہی نہیں ہوئی بلکہ اپنے پیشے کے اعتبار سے بھی وہ اس معاملے میں اپنے گاؤں کا روحانی پیشوا تھا۔ لوگوں کو سکون اور اطمینان بخشنے والا۔ لیکن اس کی اپنی روح میں تخمین وظن کا جہنم دہک رہا تھا۔ اقبال نے اپنے ضمیر میں "معرکۂ کہن" کے تازہ ہونے کا ذکر کیا ہے لیکن ان کے ہاں اس "معرکہ" کی تفصیل کم ہی ملتی ہے۔ ان کی توجہ زیادہ تر اس "معرکہ" میں "عشق" کی فتح کے اظہار پر ہی مرکوز رہی اور وہ ہمیں بالعموم "اک جہاں اور بھی ہے جس میں نہ فردا ہے نہ دوش" کی منزل میں ملتے ہیں (کم از کم شاعری میں!) لیکن ڈان مینوئل کا پورا کردار اس معرکے سے عبارت ہے۔ ایک طرف موت کے بعد دوسری زندگی کا مذہبی تصور عقل کے لئے ناقابل قبول تھا اور دوسری طرف موت کو زندگی کا مکمل اور آخری خاتمہ مان لے تو پھر ساری زندگی ہیچ اور بے معنی ٹھہرتی تھی۔ اس تضاد کو کیسے حل کیا جائے؟ کیا آدمی سی سی فس کی طرح اپنی قسمت کو قبول کرلے اور اپنے عمل کے لایعنی ہونے کے احساس کے باوجود مصروف عمل رہ کر اپنے وجود کا جواز تلاش کرے یا زندگی اور کائنات کی لایعنیت کے خلاف بطور احتجاج خودکشی کرے؟ کامیو کے ناول "طاعون" میں ڈاکٹر کا کردار اس سوال کا ایک ممکن جواب دیتا ہے۔ ڈاکٹر کو یقین ہے کہ قصبے کی پوری آبادی کو جس میں وہ خود بھی شامل ہے، طاعون کا شکار ہونا ہے اور اس سے بچنے کی ہر کوشش رائیگاں ہے لیکن اس یقین کی وجہ سے وہ ہاتھ پر ہاتھ رکھ کر نہیں بیٹھ جاتا بلکہ اس یقین کے باوجود پوری تندہی اور جاں فشانی سے مقدور بھر بیماری کا مقابلہ کرتا ہے اور مریضوں کا علاج کرتا ہے۔ یہ عمل، اپنی قسمت کو جاننے کے باوجود آدمی کی یہ جد وجہد، اس زمین پر اُس کے وجود کو بامعنی بناتی ہے۔ عمل کی بات اقبال بھی کرتے ہیں لیکن ان کے ہاں عمل کی بنیاد ایک مفروضاتی یقین پر ہے جبکہ ڈاکٹر کا عمل حقیقت کے ادراک اور مایوسی کی کوکھ سے پیدا ہوتا ہے۔ ڈان مینوئل نے اپنے لئے وہی راستہ اختیار کیا جو ڈاکٹر نے

منتخب کیا تھا لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اگر ڈاکٹر کا عمل قطعی تھا تو ڈان مینوئل کا عمل ایک عارضی اور وقتی سمجھوتہ تھا۔ ڈاکٹر کی جدوجہد کسی مقصد کی خاطر نہیں تھی اور نہ ہو سکتی تھی کیونکہ اس نے صورتِ حال کی بیجا عملی کو ایک طے شدہ حقیقت کے طور پر قبول کر لیا تھا۔ اس کے برعکس ڈان مینوئل کا عمل ان معنوں میں مقصدی تھا کہ وہ اپنے گاؤں کے لوگوں کو انکی معصوم لاعلمی میں زندہ رکھنا چاہتا تھا۔ اُس کی زندگی کے ہر عمل کی غائت یہ بھی کہ گاؤں کے لوگ اس سکون اور طمانیت کے ساتھ زندہ رہ سکیں جس سے خود اس کی زندگی محروم تھی۔ بظاہر ڈان مینوئل کا عمل ریاکاری پر بھی محمول کیا جا سکتا ہے کیونکہ اس نے زندگی بھر ان باتوں کی تعلیم دی جن پر اُسے خود یقین نہیں تھا۔ لیکن نطشے کے الفاظ میں ڈان مینوئل ہمارے احترام کا مستحق ہے کیونکہ اس کا عمل اپنی تعلیمات کا نمونہ تھا۔ گو اُصولی طور پر فکر و عمل کے اس تضاد کا کوئی جواز نہیں۔
لیکن سوال یہ ہے کہ کیا یہ تضاد ناگزیر ہے؟؟ اس کا جواب اثبات میں بھی ممکن ہے اور نفی میں بھی۔ اثبات میں یوں کہ اجتماعی سالمیت، سماجی تنظیم اور معاشرے کی ہم آہنگی بہر حال انفرادی فکر و عمل سے بلند تر چیزیں ہیں یا اور ان کے تحفظ کی خاطر "بہ منبر نہ تواں گفت" کی قید ضروری بھی ہے اور لازمی بھی (اس نظریہ سے جو خطرناک امکانات پیدا ہوتے ہیں اور شخصی آمریت سے لے کر جماعتی استبدادیت تک کے جواز کے جو پہلو نکل سکتے ہیں ان سے یا ان کے انسداد کے طریقوں سے میں بے خبر نہیں ہوں لیکن یہاں اس بحث کا موقع نہیں ہے۔) اور نفی میں یوں کہ اوّلاً مقصد، ذریعہ کا جواز کسی حال میں نہیں بن سکتا اور پھر دوسری بات یہ ہے کہ سچائی اور حقیقت کی تلاش اور دریافت (یا بازیافت؟) ہمیشہ ذاتی اور انفرادی سطح پر ہی ہوتی ہے۔ اگر اجتماعی سالمیت اور سماجی نظم و ضبط کے نام پر اس تلاش اور دریافت کے اظہار کو ممنوع قرار دیا جائے یا پوشیدہ رکھا جائے تو پھر انسانی فکر و تہذیب کا وجود اور ارتقاء خطرے میں پڑ جائے گا۔ پیغمبروں یا مفکر دونوں نے ہمیشہ ایک اجتماعیت اور ایک معاشرے سے انحراف کیا ہے۔ یہ اور بات کہ آگے چل کر وہ خود ایک اجتماعیت اور ایک معاشرے کی تشکیل کا باعث بن گئے ہوں۔ لیکن جہاں تک اونا مونو کا تعلق ہے اس کے لئے ان مباحث کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ ڈان مینوئل میں اس نے اس پورے آدمی کی جھلک دکھائی ہے جو ابھی ارتقائی مرحلے میں ہے۔ ڈان مینوئل عقل اور جذبے کی آویزش سے پیدا ہونے والی مایوسی اور کرب کا شکار تو ہے لیکن اس کے ہاں عقل کی مزاحمت ابھی اتنی شدید ہے کہ جذبہ حسبتلے کر (اسے اقبال کے الفاظ میں vital act کہہ لیجئے) مایوسی اور کرب سے یقین کی روشنی تک نہیں پہونچ پا رہا ہے۔ یہی اس کے فکر و عمل کے تضاد کا راز ہے جو کہانی میں جا بجا نمایاں ہے۔ روح کی آرزو اس سے کہتی ہے کہ وقت کے حصار سے باہر شخصی

ابدیت ممکن ہے یا ممکن ہونی چاہیے۔ لیکن اس کی عقل اس آواز کو آرزومندی کا خواب بتاتی ہے۔ اسس کشمکش میں وہ کبھی ایک طرف جھکتا ہے اور کبھی دوسری طرف۔ ایک طرف عقل کی بات مان لے تو یہ زندگی اور اس کی ساری جدوجہد بے معنی ٹھہرتی ہے اور پھر جھیل اسے اپنی طرف بلاتی ہے۔ خودکشی۔ زندگی میں کسی معنویت کے فقدان کا احساس خودکشی میں اظہار چاہتا ہے۔ دوسری طرف پہاڑ کی چوٹی پر گیت گاتی ہوئی چرواہی تاریخ سے باہر، زمان و مکاں کی قید سے آزاد زندگی کی علامت بن جاتی ہے اور اس کی روح پکار اٹھتی ہے "زندگی انجمن آرا و نگہبان خود است!!"

ڈان مینوئل کو اونا مونو نے اپنے فلسفہ کا نمائندہ بنا کر نہیں پیش کیا ہے بلکہ اس کے ذریعے اپنے فلسفہ کو ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کہانی کے آغاز میں سینٹ پال کا یہ اقتباس بہت معنی خیز ہے کہ "اگر مسیح پر ہمارا اعتقاد صرف اسس زندگی کی حد تک ہے تو پھر زمین پر ہم سے زیادہ بدنصیب انسان نہ ہوں گے۔" ڈان مینوئل کے کردار میں اونا مونو نے بتایا ہے کہ یہ بدنصیبی کیا معنی رکھتی ہے۔ اسس کے ساتھ کہانی میں موسیٰ کی موت کا واقعہ اور اختتام پر جوڈ اس کے مکتوب کا حوالہ بھی سامنے رکھئے۔

• • •

محمود ایاز
مدیر سوغات بنگلور
اپریل سنہ ۶۲ء

میرا رسالہ کراچی
کا
کہانی نمبر
شائع ہو گیا ہے

لکھنے والے

بابائے اردو ڈاکٹر مولوی عبدالحق	شاہد احمد دہلوی	عصمت چغتائی	کرشن چندر
علی عباس حسینی	اثر لکھنوی	ابوالفضل	غلام عباس
شفیق الرحمن	انتظار حسین	شاد عارفی	جاں نثار اختر
اشرف صبوحی	واجدہ تبسم	رام لعل	اقبال متین
ابن انشا	آمنہ ابوالحسن	سلام مچھلی شہری	قیوم نظر
شیام سندر	فہمیدہ اختر	سلیم احمد	راجہ مہدی علی خاں
عادل رشید	غلام الثقلین نقوی	انور عنایت اللہ	حمید کاشمیری
بلراج کومل	رعنا اکبرآبادی	سعیدہ خندکار	شمس کنول
شرون کمار ورما	محبوب خزاں	رشی کمار شاد	ڈاکٹر ست پرکاش سنگر
مسلم ضیائی	م۔ م۔ راجندر	احمد جمال پاشا	رعنا حمید
تحسین سروری	زکی انور	حسنین کاظمی	ابو ظفر صبا
منظر ایوبی	نکہت امروہوی	مظہر امام	بشیشر پردیپ
سلیم تمنائی	رتن سنگھ	سمیع انور	الیاس سیتاپوری
عطیہ پروین	ہنس راج رہبر	افضل صدیقی	عارف حجازی
سلمیٰ اسحاق	سلطان جمیل نسیم	نعیم اقبال	حسنی سرور
عنبر چغتائی	شبلا ابوبکر	انور خواجہ	ادریس صدیقی اور دوسرے

قیمت:- ایک روپیہ پچاس روپے

منیجر کاشانہ اردو پوسٹ بکس ۷۳۲، کراچی ۳
فون نمبر ۲۰۱۵۶

صدی الافکار الشعریۃ العظیمۃ

(ایک تنقیدی مطالعہ)

باقر مہدی

سَمِعْتُ صَدَى الأُفكارِ في شِعْرِ خَالِدٍ

أَهَلْ هُوَ صَوْتٌ فِي الدُّهُورِ بِخَالِدٍ؟

فَأَيْنَ مُجِيبِي لِلسُّؤَالِ فَإِنَّنِي

لَحَظْتُ إِلَيْهِ صَاحِ نَظْرَةَ نَاقِدٍ

ایک ایسے شاعر کے بارے میں لکھنا خاصہ دشوار ہوتا ہے جسکو "نقادوں" نے نظر انداز کرنے کی کوشش کی ہو اور خود شاعر نے اپنے کلام کے چاروں طرف "خاردار تار" لگا رکھے ہوں۔ اگر ایسے شاعر کو یکسر نظر انداز کر دیا جائے۔ تو بھی اس کا مطالعہ اور اس پر تنقید دلچسپی سے لکھی جاسکتی ہے مگر عبدالعزیز خالد کے بارے میں دو ایک جملوں میں تبصرہ چند مضامین میں ضرور مل جاتا ہے جیسے ڈاکٹر سید عبداللہ کے مختصر مضمون "اردو کا دس سال کا ادب" (ہمایوں ۱۹۵۸ء) یا محمد حسین کے مضمون "ہماری شاعری کے دو برس" (ادب لطیف کا سالنامہ ۱۹۶۰ء) —— لیکن ان جملوں سے مطالعے کی تحریک بھی نہیں ملتی —— !

یہ پچھلے سال کا واقعہ ہے کہ میرے ہاتھ میں "زنجیر رم آہو" دیکھ کر سردار جعفری نے کہا۔ "یہ اردو کا ایذرا پاونڈ ہے" —— ظاہر ہے ان کا یہ جملہ تعریفی نہیں تھا بلکہ ان کے خیال سے "بعید فہم اور مہمل شاعری" کا مجموعہ ہے —— مگر اس فقرے نے مجھے یہ سوچنے پر مجبور کیا کہ خالد کے بارے میں ایک عجیب قسم کی عصبیت کام کر رہی ہے۔ ابھی اس واقعہ کو چند ماہ ہی گزرے تھے کہ اتفاقی طور سے جمیل الدین عالی سے ملاقات ہو گئی۔ اختر الایمان کے ہاں شعر و شاعری کا ذکر ہو رہا تھا۔ میں نے باتوں ہی باتوں میں کہا کہ "خالد کی شاعری ایک چیلنج ہے" —— عالی چونک پڑے اور انہوں نے خالد کے بارے میں طرح طرح کی باتیں سنانی شروع کیں۔ کیسے چار سال کے کم عرصے میں خالد نے عربی زبان سیکھی اور پھر بڑے ڈرامائی انداز سے میمن[1] صاحب سے ملاقات کا قصہ سنایا۔ بات یہ تھی کہ خالد اپنے چند دوستوں کے ساتھ ایک بار ان سے ملنے گئے تو انہوں نے ملاقات سے انکار کر دیا۔ اور ایک طویل عرصے کے بعد دوبارہ ملنے گئے اور ایک پرچے پر عربی کے چند شعر لکھ کر بھیجے اور

---

[1] میمن صاحب شعبہ عربی علی گڑھ یونیورسٹی کے صدر رہ چکے ہیں۔ آج کل کراچی میں مقیم ہیں۔

پھر یمین صاحب سے ملاقات ہوئی۔ ــــ حالی اپنے مخصوص انداز میں خالد کے بارے میں گفتگو کرتے رہے ــــ اور ہم دیر تک گفتگو کرنے کے باوجود خالد کے بارے میں کسی "فیصلے" پر نہ پہنچ سکے۔
ایسے اور بھی چند واقعات "پیش آئے" جن کی وجہ سے میں نے خالد کی شاعری کا مطالعہ شروع کیا۔ چند نظمیں اور غزلیں پڑھ لینا اور کسی نتیجہ پر پہنچنا نہایت غلط ثابت ہو سکتا ہے۔ شاید بیشتر لوگ اپنے "ذوق کی تشکیل" اسی طرح کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مقبولیت زیادہ تر ایسی شاعری کو حاصل ہوتی ہے جو بظاہر خوبصورت اور مترنم ہو جیسے ساحر لدھیانوی اور شکیل بدایونی کی بیشتر شاعری۔

ایک ایسے دور میں جب کہ ترقی پسند شاعروں کا اثر تیزی سے ختم ہو رہا ہو اور جدید شاعروں کی نظمیں ندرت، جولانئ طبع اور تجرباتی انداز کی تلاش کی مظہر ہوں تو سنجیدہ شاعری میں مسلسل منہمک رہنا ایک مرحلے سے کم نہیں ہے یہی نہیں کہ شہرت اور مقبولیت کے سارے دروازے ایسے شاعر کے لئے بند ہوتے ہیں بلکہ ہمت افزائی کی ایک کرن تک ملنا مشکل نظر آتی ہے۔ ظاہر ہے ان دشواریوں کے باوجود اگر کوئی شاعری جاری رکھتا ہے تو سمجھنا چاہئے کہ اُسے ضرور کوئی اہم بات کہنی ہے ــ اور اس طرح خالد کی شاعری میرے لئے بھی ایک چیلنج بن گئی اور یہ مضمون اسی کا ایک جواب ہے۔

جون ایلیا نے اپنے ایک تبصرے میں لکھا ہے ـــ

"جواں سال خالد خاص تحریک کے ماتحت کام کر رہے ہیں اس تحریک کا منشا یہ ہے اردو ادب کو خاص طور پر اردو شاعری کو دنیا کی منتخب ترین شاعری کی سطح کے برابر لانے کی کوشش کی جائے" ـــ

(انشاء ستمبر ۵۹ء)

اس تبصرے سے خالد کی شاعری کے مطالعے میں کچھ مدد ملتی ہے لیکن سنجیدہ شاعری کا مطالعہ کرنے کے لئے، ایک شعری معیار کی ضرورت ہے کیا اُردو شاعروں کا مطالعہ اس معیار کی تعمیر نہیں کرتا؟ ــ اور اگر تعمیر کرتا ہے تو دنیا کی عظیم شعری کارناموں کے برابر لانے کا سوال کیوں پیدا ہوتا ہے؟ ظاہر ہے کہ خالد کے پیش نظر یہ بات رہی ہے کہ اُردو شاعری میں کتنے ہی عظیم شعری کارنامے منتقل نہیں ہو سکے ہیں اور اسی لئے انہوں نے منظوم ترجموں کے کام انجام دینے کی کوشش کی ہے۔ کوشش اس لئے کہتا ہوں کہ ترجمے کا کام ایک رنگ کو دوسرے رنگ میں بدلنے کے کام سے بھی مشکل ہے ایک شعری مزاج کو دوسری

زبان میں منتقل کرنا ایک طرح کی نئی تخلیق سے کم نہیں ہے۔

دنیا کے جو چند بہترین مترجم گذرے ہیں ان میں پاسترناک کا بھی شمار کیا جاتا ہے اس لئے کہ اسنے اپنی زندگی کا اہم حصہ شیکسپیر کے ڈراموں کے ترجموں میں صرف کیا تھا وہ ایک مضمون میں اس مسئلہ پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھتا ہے۔

"میرا خیال ہے (جیسا کہ دوسروں کا بھی ہوگا)، کہ متن سے مطابقت رکھنے کے لئے لغوی صحت یا یکساں فارم ہی کی ضمانت کافی نہیں ہے جیسے کہ تصویر کشی میں مشابہت بغیر جاندار اور قدرتی انداز کے حاصل نہیں کی جاسکتی۔ جس طرح مصنف کے لئے یہ ضروری ہے ویسے ہی مترجم کے لئے بھی لازمی ہے کہ وہ وہی ذخیرہ الفاظ استعمال کرے جو اس کے لئے فطری ہو اور ادبی صنعت کاری کے اسلوب سے پرہیز کرنا چاہئے۔ ترجمے کو زندگی کا تاثر قائم رکھنا چاہئے۔ جیسا کہ اصل متن میں ہو نہ کہ لفاظی ــــ"

(عظیم مضامین از نوبل پرائز یافتہ ۱۹۵۸ء)

یہ اقتباس صرف اس لئے دیا گیا ہے کہ بورس پاسترناک ایسے بڑے غنائی شاعر نے مترجم کے "خطرناک رول" کو اپناتے وقت زبان کے مسئلہ کو اولیت دی تھی۔ اور سب سے پہلی شرط فطری اندازِ بیان کی لگائی تھی تاکہ تخلیق کی "زندگی دوسرا جنم لینے کے بعد بھی نہ صرف قائم رہے بلکہ شاداب بھی۔ اسی لئے اسٹیفن زیوگ نے اپنی خود نوشتہ سوانح حیات "کل کی دنیا" میں تراجم کی اہمیت اور دشواری پر اشارہ دیا تھا کیونکہ مترجم کو نہ صرف صحیح کو دوسری زبان کے قالب میں ڈھالنا ہوتا ہے بلکہ ایک پیکر کی تخلیق کرنی پڑتی ہے جس کی آواز بھی متن سے ملتی جلتی ہو ــــ شاید خالدؔ نے اس دشوار گذار راہ پر چلنا اس لئے اختیار کیا ہے کہ یہ شاعر کی شخصیت، علمیت اور ذوق و شعور کا ایک بڑا امتحان ہے اور اس راہ میں ہر قدم پر ڈگمگانے کے ساتھ ثابت رہتے ہوئے بھی لہولہان ہو جانے کا "یقینی خطرہ" بھی رہتا ہے۔ اس لئے میں نے ابتداء میں کوشش کا لفظ استعمال کیا تھا۔ شاید ہی کسی مترجم کو وہ عظیم مرتبہ ملا ہو جس پر لغزشوں کی تہمت نہ لگی ہو یا اعتراض نہ کیا گیا ہو ــــ اس طرح اس کی "کامیابی" پر ہمیشہ سوالیہ نشان لگا رہتا ہے۔ اور اسی لئے ہر دور میں عظیم ادب کے نئے نئے ترجمے کئے جاتے ہیں۔

خالدؔ نے ترجمے کے لئے جو تخلیقات منتخب کیں وہ موضوع اور فارم دونوں لحاظ سے عہد قدیم کے کارنامے سمجھے جاتے ہیں۔ جیسے سیفو کی شاعری اور حضرت سلیمان کے نغمے ــــ قدیم کارناموں سے

اتنی والہانہ محبت کا اظہار شاید ہی کسی نئے شاعر کے کلام میں ملے گا ـــــ اس سے پہلے کہ ان تراجم پر اظہار رائے کروں۔ ایک نکتے کو اور بیان کرنا چاہتا ہوں۔ اور وہ ہے خالد کا قدیم ادبیات، اساطیر اور علم الاصنام سے لگاؤ۔ اگر یہ صرف مطالعے تک ہوتا تو بحث کی گنجائش نہیں تھی۔ لیکن اسنے ان کی شاعرانہ شخصیت کی نشوونما میں نمایاں حصہ لیا ہے اسی لئے یہ سوال اٹھتا ہے کہ آخر انہوں نے اپنی شاعرانہ فکر کی تعمیر کے لئے قدیم سرچشموں سے رشتہ جوڑنا اتنا ضروری کیوں سمجھا! ـــــ اس سوال کے کئی جواب ہو سکتے ہیں۔ ایک تو عظمت کی خواہش ہے دوسرے مانے ہوئے کارناموں سے تعلق خاطر بڑھاتے ہیں اور بھی کئی فوائد ہیں۔ لیکن اسکے ساتھ ہی ساتھ خطرات بھی۔ عصری ادبی رو سے ایک قسم کی علیحدگی یا فرار، زمانۂ حال کے مسائل کو قابل اعتناء نہ سمجھنا اور اس طرح گذرے ہوئے زمانوں کی آواز بازگشت بننے کی خواہش صدا بصحرا بن سکتی ہے خالد نے 'ماتم یک شہر آرزو' میں اپنے عقیدے کا یوں اظہار کیا ہے۔

"راقم الحروف کا عقیدہ ہے کہ خودی زندہ و بیدار ہو، شخصیت بخود گزیدہ و محکم ہو تو اثر پذیری ہمیشہ خیال انگیزی اور خاطر افروزی کا باعث ہوتی ہے۔ تخلیق کیا ہے یہی تاثر و تاثیر، اختلاط و احتراز، داد و ستد کا عمل ہی تو ہے۔"

ـــــ یہی نہیں خالد کا یہ بھی عقیدہ ہے کہ "کائنات میں کون سی چیز بالکل نئی ہے"۔ اسکے پیش نظر ان کی شاعری کو جانچنے کے لئے دو معیار ایک ساتھ ابھرتے ہیں۔ کیا ایسے شاعر کے سرمایہ کو دنیا کے عظیم شعراء کی بلند سطح کے مقابلے میں رکھنے کی "جرأت" کرنی چاہیئے۔ یا ایک ایسے شاعر کے کلام کا جائزہ لینا چاہیئے۔ جو اعلیٰ شعری اقدار کو اپنانے کی کوشش کر رہا ہے۔ میری ناچیز رائے یہ ہے کہ دوسرا معیار زیادہ مناسب ہوگا۔ اس لئے کہ پہلا معیار نظر تو وقت کا اپنا نقاد خود ہی کرے گا اور ہمیں اس آخری سطح (گو کہ شعر و ادب کی آخری سطح معین نہیں کی جاسکتی کیا پتہ کہ شیکسپیئر سے بڑا شاعر اب بھی پیدا ہو جائے۔ اس لئے کہ عظمت کے مینار کا دروازہ ہمیشہ کھلا رہتا اور آمد و رفت کا سلسلہ جاری رہتا ہے) پر جانچنے کی ضرورت نہیں ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ خالد نے قدیم و جدید کارناموں (اس لئے کہ وہ رلکے کے نوحوں کا ترجمہ بھی کر رہے ہیں) کو نظم کرنے کی جرأت کر کے اپنے کو ایک مسلسل امتحان میں ڈال رکھا ہے جو عذاب الیم بھی ہے اور راحت عظیم بھی ـــــ بہرحال اردو شاعری ایسے اقدام کو لبیک کہے گی۔

سیفو کی شاعرانہ اہمیت سے منکر ہونا ممکن نہیں ہے ہاں اس کو ایک عظیم شاعرہ سمجھنا آج کے ادب کے طالبِ علم کے لئے خاصہ دشوار ہے گو کہ اس کی مدح میں افلاطون دِسقراط سے لے کر لارڈ بائرن تک کے بیانات ملتے ہیں اس کے نغمے میں یقیناً ایک رومانی حُسن، ایک مدھم نغمگی اور کہیں کہیں خوبصورت امیجری ملتی ہے مگر میری رائے میں وہ اپنی شخصیت کی وجہ سے ایک داستان (لیجنڈ) بن گئی تھی۔ اور پھر یونانی بے حد حُسن پرست ہوتے تھے۔ اس کے علاوہ مبالغہ اور فسون کو ایک طرح کی "الوہیت" دینے کے عادی ــــ اس لئے ان کی آراء کو تنقیدِ شعری کا بلند معیار قرار دینا آج درست نہیں سمجھا جا سکتا۔ جیسا کہ میں نے تحریر کیا کہ سیفو کی شاعری میں چند خوبیاں ہیں لیکن جذباتیت، ہم جنسی لذتیت اور رومانی سطحیت کی بھی خاصی کارفرمائی ہے۔ اس لئے سیفو کی شاعری دلچسپ بن سکتی ہے عظیم نہیں۔ میں ملیگر کی رائے سے متفق ہوں کہ "اس کی نظمیں مختصر ہیں مگر گلاب کے پھول۔"

اس کی نظموں کے مجموعہ کا خالدؔ نے دلکش نام رکھا ہے "سرودِ رفتہ"۔

یہ ترجمہ اس لئے قابلِ مطالعہ ہے کہ خالدؔ نے بے حد آسان، دل نشیں اور مترنم زبان میں اسکو ڈھالا ہے اور اس "الزام" کی تردید کی ہے جو اکثر ان پر لگایا جاتا ہے یعنی مشکل اور ناہموار اندازِ بیان۔

چند مختصر نظمیں ملاحظہ ہوں۔

نارنجی، سیگوں، سنہری
رنگ ورامش کی دیویوں نے
دے کر مجھے پُر بہار تحفہ
احساس لثاطِ بیکراں کا
آہستہ سے ہاتھ میں تھمایا
پروانہ بقائے جاوداں کا

یہاں رنگ ورامش کی دیویوں سے مراد ۹ میوزز ہیں۔ یہ مختصر نظم سبک، رواں اور معنی خیز ہے اس حقیقت سے تو انکار ممکن نہیں ہے کہ سیفو جاوداں بن گئی اور اس کی عشقیہ شاعری کا اثر کتنے ہی نامور شعراء نے قبول کیا۔

اور یہ بھی صحیح ثابت ہو گیا ؎

ہم صفحۂ ہستی سے کبھی مٹ نہ سکیں گے
رشتہ ہے شہیدوں سے حیاتِ ابدی کا
آتی ہے صدا پچھلے پہر چرخِ بریں سے
کوئی نہ کوئی تم کو سدا یاد کرے گا

ایک اور نظم دیکھیے منظر کشی اور جذبات کا خوبصورت امتزاج پیش کرتی ہے۔

چاند کا زرد مرمریں بجرہ
قلزمِ نیلگوں میں ڈوب گیا
شعلۂ پر دیں کا بجھ کے راکھ ہوا
رات بھیگی، گریز پا لمحے
منزلِ نور کو روانہ ہوئے
سیج سونی ہے خوابگہ تنہا
اے شبِ تار ہائے دلِ رسوا

اور وہ کلاسکی تغزل بھی ہے جو عشقیہ شاعری کی جان کہلاتا ہے ـــ ایک شعر کی نظم تو کسی خالص غزل گو کا ایک شعر معلوم ہوتی ہے۔ ؎

گرتی ہے میری پلکوں سے جو شبنمِ سرشک
لے جائے غم کے ساتھ اسے بھی نسیم کاش!

سیفو ایسی نشاط و طرب کی متوالی شاعرہ جب موت کے بارے میں سوچتی ہے تو بھی پُر لطف بات کہتی ہے۔

موت اک زشت و ناخوش گوں شے ہے
پوچھ لو چاہے دیوتاؤں سے
گر یہ ہوتی "بہیج و خوش آئند"
زندہ رہ و آپ کیوں نہ مر جاتے

آخر میں "پردہ ساز" کے عنوان سے یونانی دیویوں اور دیوتاؤں کے بارے میں مختصراً

اشارات بھی ہیں تاکہ اردو شاعری کا قاری سرود رفتہ سے پوری طرح لطف اندوز ہوسکے۔ خالد اس مجموعہ میں اکثر جگہ کامیاب رہے ہیں اور کہیں کہیں تو ترجمے کا گمان تک نہیں ہوتا یہی سب سے بڑی کامیابی ہے۔

دوسرا ترجمہ "غزل الغزلات" حضرت سلیمان کے نغموں کا آزاد ترجمہ ہے۔ یہ افسانوی حد تک دلچسپ ہے اور ایک ہی نشست میں پوری کتاب پڑھی جا سکتی ہے۔ خالد نے "اشارات" کے تحت اسکے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے ساتھ ہی ساتھ حواریوں کے ذریعہ مفہوم کو مختلف قصص سے واضح کیا ہے۔

اس میں تہذیب و تمدن سے پہلے کی زندگی کے نقوش تاریخی یادگاروں کی طرح ابھرے ہوئے ملتے ہیں۔ یہ انسانی زندگی کے اس دور کی ترجمانی کرتے ہیں جب کہ قبائلی زندگی نے زراعتی دور میں قدم نہیں رکھا تھا۔ اس میں بیباکی، والہانہ پن اور انگوروں کی لہک ملتی ہے یہ نغمے واقعی نغمے ہیں جن میں آہو رم خوردہ کی ساری وحشت اور اسرائیلی قومی ادب عہد نامہ عتیق کی کتنی ہی کہانیاں ہیں۔ ایک حصہ ملاحظہ ہو ؎

کون ہے یہ جو بیاباں سے چلی آتی ہے یوں
شانۂ محبوب پر تکیہ کئے
ہاں جگایا میں نے نخلِ سیب کے نیچے تجھے
جسکو حاصل ہے شرف تیری ولادت گاہ کا
تجھ کو تیری والدہ نے جس جگہ بخشا جنم
اپنے دل میں دے جگہ مجھکو نگینے کی طرح
اپنے بازو پر مجھے تعویز کی مانند باندھ
عشق طاقتور ہے مانندِ قضا
اور غیرت بے مروت جس طرح تحت الثریٰ
اسکے شعلے آگ کے شعلے ہیں مانند لہیب ہاویہ
عشق کو سیل شتاباں کا بھلا اندیشہ کیا
کیا کرے گی موج سوزِ سرمدی کے سامنے؟

باڑھ اسکو کیا ڈبائے گی بھلا؟

آدمی سب کچھ اگر قربان کر دے عشق میں

تو وہ ٹھہرے گا سزا وارِ حقارت، جان لے

یہ نغمے بغیر اشارات کے اپنے اصلی معنی سے الگ ہو جائیں گے اس لئے اشارات میں خالد نے اس بات کا التزام رکھا ہے کہ وہ اپنے معنوی روابط قائم رکھیں۔

ظاہر ہے اس کی شعری اہمیت اور مرتبے کے بارے میں کوئی محکمانہ رائے دینا نہایت دشوار ہے۔ صرف یہ کہا جا سکتا ہے کہ تبرک کے طور پر ہی سہی اس کا مطالعہ بڑا دلچسپ ہے۔ وہ لوگ جو قدیم زمانے کی روایات سے واقف ہیں انہیں اس کے لب ولہجہ سے نامانوسیت کا احساس نہ ہوگا۔ اردو شاعری کے عام قاری کے لئے بھی یہ نغمے فکر خیز ثابت ہوں گے۔

خالد نے اپنی شاعری ایک دائرہ تک محدود نہیں رکھی ہے بلکہ مختلف اصنافِ سخن کو آزمایا ہے اس لئے نہیں کہ ان میں سے ایک کو چن کر "اپنے خانے" میں بند ہو جائیں اور "مینا کاری" کے جوہر دکھائیں۔ ان کی شاعری کا کینوس بہت وسیع ہے اس لئے ان کے منظوم ڈراموں پر تبصرہ ذرا تفصیل طلب ہے۔ ڈرامہ غنائی شاعری سے بہت مختلف ہے اس میں واقعات کی ترتیب کردار نگاری مکالمہ نگاری کا فن، زبان و بیان کے پیچ وخم، لب ولہجہ کی نزاکتیں اور ڈرامائی فضا کے نشیب و فراز کے مراحل سے سابقہ پڑتا ہے۔ خالد نے منظوم ڈرامہ اور شعری کھیل (　　　پلے اِن ورس　　　) کے فرق کو کہیں ظاہر نہیں کیا حتیٰ کہ انہوں نے یہ فارم کیوں اختیار کیا اسکے بارے میں بھی چند جملے لکھنے کی زحمت گوارا نہیں کی اس طرح ان کے ان ڈراموں کے بارے میں رائے قائم کرنا آسان ہو گیا ہے۔ یہ ڈرامے نہ تو اسٹیج کے لئے لکھے گئے ہیں اور نہ ہی ریڈیو کے لئے۔ یہ مطالعے کے ڈرامے ہیں۔ فرنسس فرگاساں نے اپنی کتاب "انسانی تخیل ڈرامائی ادب" میں　　　دی ہیومن امیج اِن ڈرامٹک لیٹریچر
میں ایلیٹ کے منظوم ڈراموں پر تنقید کرتے ہوئے یہ کہا ہے کہ ایلیٹ دونوں کے فرق کو سمجھتے ہوئے بھی برتنے میں ناکام رہا ہے اسی لئے "کلیسا میں قتل" میں شعری حسن بھی کم ہے اور ڈرامائی عناصر بھی ـــــ اس مسئلے پر کہ منظوم ڈرامے نثری ڈراموں کے مقابلے میں کیوں بہتر ہوتے ہیں؟ ایلیٹ نے اپنے مضمون "شاعری اور ڈرامہ" میں اس پر تفصیلی بحث کرتے ہوئے کہا ہے کہ شاعری جن جذبات کی گہرائی اور تیزی کا پر اثر اظہار کر سکتی ہے وہ نثر میں

ممکن نہیں ہے اس لئے کہ شعر ان حدوں تک پہنچ جاتا ہے جہاں موسیقی کی حدیں شروع ہوتی ہیں شعری ڈرامہ انسانی عمل اور الفاظ کے اتصال سے موسیقی اور ڈرامائی کیفیات کی فضا بخوبی بنا سکتا ہے ۔۔۔ اس خیال پر تنقید کرتے ہوئے فرگاسان کہتا ہے "جب تک ایلیٹ یہ سمجھتا ہے کہ ڈرامہ کا فن ایک شعری فارم نہیں ہے اور وہ بغیر نظم کے استعمال کے شعریت پیدا نہیں کرسکتا۔ وہ ابسن اور چیخوف کے فن اور شیکسپیر کے ڈراموں کے نثری حصوں کے بارے میں کوئی مکمل تصویر نہیں پیش کرسکتا۔ اس لئے کہ آج کے دور میں پلاٹ، کردار نگاری اور اسٹیج کی ضروریات کا لحاظ رکھنا بیحد ضروری ہو گیا ہے۔ اور ایک غنائی شاعر کو ان مسائل سے سابقہ پڑتا ہے اسے ڈرامہ کو آرٹ کی ایک اہم صنف تسلیم کرتا ہو گا نہ کہ غنائی شاعری کا ایک چشمہ ۔۔۔ اس لئے کہ عظیم ڈرامہ نگاروں نے اسکو اپنے اعلےٰ مقاصد کے لئے استعمال کیا ہے۔"

(انسانی تخیل ڈرامائی ادب میں ۱۹۶۵ء)

ہمیں خالد کے ڈراموں میں اس قسم کے مسائل سے واسطہ نہیں پڑتا اس لئے خیال گزرتا ہے کہ خالد نے اس صنفِ سخن کو بھی قدیم شعر و ادب سے والہانہ وابستگی کی وجہ سے اپنایا ہے ڈرامہ قدیم کلاسکی شاعری کی بنیاد اور مرکز رہ چکا ہے۔ مکالمے فلسفیانہ نکات اور اخلاقی بیانات کے ترسیل کے "اہم راستے" قرار پا چکے تھے۔ شاید خالد نے اس کو اپنانے میں ان مسائل پر زیادہ تفصیل سے غور نہیں کیا ہے اس لئے کہ ان کے بیشتر ڈرامے اسٹیج کی ضروریات سے مُعرّا ہیں۔ اور وہ ڈرامائی نظم اور منظوم ڈراموں کے درمیان کی کڑی بن کر رہ گئے ہیں ان میں قدیم ڈراموں کی پراسرار فضا پیدا کرنے کی کوشش کہیں کہیں کامیاب ہے مگر جیسا کہ ایلیٹ نے اپنے ڈرامہ "کاک ٹیل پارٹی" پر اظہار رائے کرتے ہوئے کہا ہے کہ اسنے شعوری طور سے اس بات کی کوشش کی ہے کہ شاعری ڈرامائی فضا کو کم نہ کر سکے اور اس طرح شاید اس "کمیل" سے شاعری ہی مفقود ہو گئی ہے۔۔۔۔ خالد نے اتنی بیباکی سے اپنی "شکست" کا کہیں بھی اعتراف نہیں کیا ہے بلکہ وہ مسلسل تجربے میں مصروف ہیں۔۔۔ میں ان کے پہلے مجموعۂ "دردِ داغِ دل" کا بھی جائزہ لیتا لیکن مجھے خالد صاحب نے ایک خط میں لکھا ہے کہ وہ اس مجموعہ پر نظر ثانی کر رہے ہیں۔ اس لئے یہاں "سلومی" "دکان شیشہ گر" اور "برگِ خزاں" پر ہی اظہارِ خیال کیا جائے گا۔ ان تین کتابوں پر تفصیل سے لکھنے کے لئے ایک دفتر نہ سہی لیکن ایک طویل مقالے کی ضرورت ہے۔ اس مضمون میں اتنی گنجائش نہیں ہے پھر بھی ان کی نمایاں خصوصیات کا ذکر کرنا بھی لازمی ہے۔ اس لئے کہ خالد کی شاعرانہ شخصیت میں ان کا بڑا دخل ہے

"سلومی" کا قصہ شہرۂ آفاق ہے اور اس موضوع پر کتنے ہی ڈرامہ نگاروں اور شعراء نے طبع آزمائی کی ہے۔ خالد نے اس 'قصہ' میں کسی قسم کی تبدیلی نہیں کی ہے اور نہ الوئی کی طرح عبد حاضر کے کسی مسئلہ یا نکتہ کو علامتی طریقے سے پیش کیا۔ (الوئی کی اینٹی گونی قدیم یونانی ڈرامہ نگار سوفوکلیز سے بڑی مختلف ہے) کہانی وہی ہے کہ سلومی ہیرودیاس کی بیٹی یوحنا، پر عاشق ہوجاتی ہے اور ناکام ہوکر اس کے خون کی پیاسی اور بادشاہ ہیرودیس اپنا قول ہار کر یوحنا، کو قتل کرادیتا ہے اور پھر آخر میں سلومی کو یوحنا کے ہونٹوں کو پیار کرتے دیکھتا ہے اور غصے اور پشیمانی کی حالت میں اسے بھی اپنے سپاہیوں کی ڈھالوں سے کچلوا دیتا ہے ـــــ لیکن اگر واقعہ صرف اتنا ہوتا تو ڈرامے لکھنے کی اتنے شعراء وادباء کوششیں نہ کرتے اصل مسئلہ ایک حق پرست کا قتل اور محبت میں پوشیدہ نفرت کی باہمی آویزش ہے۔ خالد اس "متضاد" ڈرامہ میں ایک پراسرار فضا پیدا کرنے میں کامیاب ہوگئے ہیں اور یہ ڈرامہ کسی حد تک اسٹیج کی پابندیوں کو بھی پورا کرتا ہے۔ لیکن شعری اعتبار سے اکثر جگہ سپاٹ اور ناہموار ہوگیا ہے شاید اس میں بھی وہ کمی رہ گئی ہے جس کی طرف ایلیٹ نے اشارہ کیا تھا۔ بعض جگہ انداز بیان نہایت عامیانہ اور اشعار سوقیانہ ہیں۔ اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شعوری طور سے یہ انداز بیان اختیار کیا گیا ہے تاکہ ملکہ ہیرودیاس کی آوارگی کا پہلو ابھر سکے۔ سلومی کے حسن کو خاصی اچھی طرح پیش کیا گیا ہے مگر بجلی وہ ہے جو خاکستر کردے نہ کہ چمک کر رہ جائے ـــــ غالب نے ایک شعر میں جو سماں باندھا تھا اس کی جھلک تک نہیں ہے۔ غالب کا شعر ہے ؎

بجلی سی کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا

ـــ البتہ ایک کردار شامی اس حسینہ کے بارے میں ایک تصویر کی چند جھلکیاں ضرور پیش کرتا ہے ؎

شاہزادی نے چھپا رکھا ہے منہ پنکھے سے
سیمگوں ہاتھ پھڑکتے ہیں کچھ اس شدت سے
قریاں جیسے ہوں بے تاب نشیمن کے لئے
چھاتیاں ہلتی ہیں پر تولتے پنچھی کی طرح
تتلیاں کرتی ہوں پرواز چمن میں جیسے۔

سلومی کے ذریعہ ایک اچھی منظر کشی کی گئی ہے وہ کہتی ہے ؎

چرخ پر بادل پھیلا ہے زمیں پر مخمل

چاندنی ایسے چھلکتی ہے کہ پگھلی چاندی
نیلے امبر پہ رواں چاند کا سیمیں بجرہ
جیسے کھیتی ہیں جواں سانولی سندر پہ یاں

چاند ہے پاک وخنک، جیسے کوئی دوشیزہ
کوئی منہ بند کلی کوئی اچھوتا موتی
گو کلف چہرے پہ ہے جسم ہے لیکن بے داغ
باغچہ اس کے بدن کا ہے مقفل اب تک
کورے ہونٹوں کے خزانے کا ہے سوتا محفوظ
دوسری دیویوں کی طرح اس ابلا نے کبھی
بستر عیش کی زینت نہ بنایا خود کو
کبھی آغوش گلوگیر میں تڑپی نہ کھنچی۔
اسنے دیکھا نہ کبھی پنجہ و بازو کا فشار

۔۔۔ مگر سلومی میں کوئی ایسی خاص بات نہیں ہے کہ اسے ایک تخلیقی کارنامہ کہا جاسکے آسکر وائلڈ کا ڈرامہ بھی مزیدار مکالموں کی وجہ سے "غنیمت" ہے۔ حق و باطل کی کشمکش اس میں بھی ابھر کر نہیں آئی ہے اور خالد کی سلومی کا خاتمہ تو بہت ہی سوقیانہ کلام سے ہوتا ہے۔ البتہ اس موضوع پر منظوم ڈرامہ لکھ کر خالد نے میری اس دلیل کو ثابت کرنے میں خاصی مدد کی ہے کہ وہ مشہور موضوعات خاص کر جن پر مشہور ڈرامہ نگار اور شعراء نے کرم فرمایا ہے، اسے اکثر اپنے لئے چن لیتے ہیں جس سے ان کی شاعرانہ شخصیت کا وہی پہلو سامنے آتا ہے جس کو پراسرار واقعات دیومالی داستانوں اور "اہم مسائل" سے تعلق خاطر ہے۔

"دکانِ شیشہ گر" ڈرامائی نظموں اور منظوم ڈراموں کا مجموعہ ہے ۔۔۔ پہلا ڈرامہ "حریرِ رگِ گل" (جو ہم قلم میں دکانِ شیشہ گر کے عنوان سے شائع ہوا تھا) کا موضوع بھی بیشتر یورپی شعراء کی "فکر کی جولاں گاہ" رہ چکا ہے۔ یہ اس مجموعے کی سب سے اچھی ڈرامائی نظم ہے اسی موضوع پر شیلے کی بہترین

ڈرامائی نظم" آزاد پرومے تھیس" ہے۔ اس کے پیش لفظ میں اس نے لکھا ہے کہ پرومے تھیس کی شخصیت ہی اس داستان کی دلچسپی کی مظہر ہے اور اسکو انسانی اخلاقی معیار کے علمبرداروں میں شمار کیا جاسکتا ہے جو مظلوم کا سچا، بے غرض دوست اور انسان کا "پہلا محسن" ہے۔ یہی نہیں شیلے نے ملٹن کی "جنت گمشدہ" کے ہیرو شیطان سے اس کردار کو بہتر شعری کردار قرار دیا ہے۔ اس نے "یونانی دیوتا" پرومے تھیس کی کہانی کو اپنے خیالات کے مطابق نئے انداز سے آراستہ کیا ہے، خالد کی کہانی میں پرومے تھیس کے کردار کا صرف ایک پہلو ہی آسکا ہے۔ "تمام ممالک کی دیو مالائیں اور داستانیں" کے مصنف رابنسن اور ولسن نے اس داستان کے ذکر میں لکھا ہے کہ پنڈورا نے مرتبان کھولا تو ساری آفتیں اور بلائیں نکل آئیں مگر اُمید رہ گئی۔ خالد نے امید کی جگہ "فریب آرزو" کی ترکیب استعمال کی ہے۔ شیلے کا یہ خیال صحیح ہے کہ اگر داستان کو ویسے ہی نظم کیا جائے تو کہانی میں دلچسپی بہت کم ہو جاتی ہے خالد نے اس پر توجہ نہیں دی اور اس موضوع کے اُسی حصہ کو نظم کیا جس میں پرومے تھیس اپنے بھائی اپی میتھیس کو سمجھاتا ہے کہ دیوتاؤں سے کوئی تحفہ نہ لینا ــــ اس طرح وہ معلم اخلاق (یہاں یہ اشارہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ خالد کو ہر شخصیت کا یہ پہلو بے حد پسند رہا ہے) کے کردار میں ابھرتا ہے ــــ "پرومے تھیس" کے معنی ہیں "پیش بیں" اور اپی میتھیس زود پشیمان کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ ایک دور اندیش ہے دوسرا جلد باز ــــ اس ڈرامہ سے پہلے خالد نے اس یونانی دیو مالا کے بارے میں مختصراً اردو جاننے والوں کے لئے چند صفحات میں داستان بیان کر دی ہے وہاں بھی انہوں نے یہ نہیں لکھا کہ پرومے تھیس کو ہرکلیس نے اس "عذاب الیم" سے بچا لیا تھا جس میں زئیس نے اسے گرفتار کرکے مبتلا کر دیا تھا ــــ بہرحال خالد کی نظم کا مقصد صرف کہانی دہرانا نہیں ہے بلکہ "نئی خلدِ بریں" کی تعمیر اپی میتھیس سے کرانا ہے اس طرح انسان کی کمزوری یعنی حسن پرستی نے ہی دنیا بسائی کی طرف کھلا ہوا اشارہ ہے۔

اس میں خالد کا لب و لہجہ اقبال سے متاثر ہونے کے باوجود اُن کا اپنا معلوم ہوتا ہے۔ یہی نہیں اس میں انہوں نے اپنی "اسلامی فکر" کا زئیس کی زبان سے اکثر جگہ اظہار کیا ہے۔ (سچ پوچھیے تو مجھے زئیس کا کردار پسند ہی نہیں ہے یہ یاد رکھنا چاہیے کہ ٹرائے کی دس سالہ جنگ اسی نے کرائی تھی تاکہ انسانی آبادی کم ہو جائے اس موضوع پر ہومر کی "ایلیڈ" لکھی گئی ہے) ــــ شاید خالد نے اسی لئے "طین لازب" کا استعمال کیا ہے۔ کیونکہ آدم کی تخلیق بھی اسی سے ہوئی تھی۔
زئیس ہیفاسطس کے بنائے ہوئے مجسمے کو دیکھتا ہے (خدا نے بھی ایک مٹی کا پتلا بنانے کا

فرشتوں کو حکم دیا تھا) اور خلاقانہ انداز سے کہتا ہے ؎

ہے ترا ساز مگر تشنۂ آہنگ ابھی
روح کا سرِ نہاں تجھ پہ عیاں ہو نہ سکا
وارِ منت کشِ اظہار و بیاں ہو نہ سکا
کس طرح کُن کی پُر اسرار صدا کرتی ہے
ایک قطرے کو گہر، ایک بیطینے کو بشر
میں نہ چاہوں تو یہ پتھر کے نگاریں پیکر
آشنا ہو یہ سکیں لذتِ پیدائی سے
چمن دہر کے آئین خود آرائی سے
مسلکِ یوسفی و وضعِ زلیخائی سے
جب تک اسکو میں شناسائے تکلم نہ کروں
اس کو ایام کی بے تابیٔ جاوید نہ دوں

—— یہ ٹکڑا پر وقار لب ولہجہ کی معنی آفرینی کو اچھی طرح پیش کرتا ہے ——

اس طرح پر وفے کتیس کا نظم میں "تعارف" اس کی "خود کلامی" سے ہوتا ہے خالد کی یہ بڑی خوبی ہے کہ وہ منظر کشی بے حد دلکش کرتے ہیں مگر کہیں کہیں اور کبھی کبھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اسکو کم و بیش اسی انداز سے پہلے بھی پیش کر چکے ہیں —— یہاں صبح کا منظر اس طرح پیش کیا ہے کہ پروفے کتیس کی دور اندیشی کا پہلو ابھر سکے ؎

نیلگوں بحر شفق پوش کی پہنائی میں
جھلکی مینائے سحر، کشتیٔ مہ ڈوب گئی
کہکشاں ماند ہوئی قرمزی موجیں ابھریں
رات بھر ذہن میں افکار پریشاں کا ہجوم
کسی آئندہ مصیبت کی خبر دیتا تھا
مطلع خوف سے ابھرتے ہوئے خم دار خطوط
آج شاید نئے آلام کا مژدہ لائیں
قہر مانانِ فلک کی ستم آرائی سے

کب تلک موردِ آلام رہے گا احساس
دیدہ مطروح ہے سینہ مجروح

— یہ مصوری فکر اور رنگوں کا ایک خوبصورت امتزاج ہے اور اچھی شاعری کا ایک نمونہ کہلا سکتا ہے۔ اور اس شعر میں تو "مژدہ" کے معنی تک بدل دیئے ہیں۔ ؎

مطلع خور سے ابھرتے ہوئے خم دار خطوط
آج شاید نئے آلام کا مژدہ لائیں

اس لئے کہ اصلی "مژدہ" تو یہی ہے کہ آدمی آلام سے برسرِ پیکار رہے — یہ شعر مجھے نجم آفندی کے اُس شعر سے بہتر معلوم ہوتا ہے جو مجھے ایک مدت سے یاد ہے ؎

کوئی صدمہ ضرور پہنچے گا!
آج کچھ دل کو شادمانی ہے

غزل کا یہ شعر لکھنے کی ایک وجہ اور بھی ہے کہ خالدؔ پر اکثر اعتراض کیا جاتا ہے کہ ان کے اشعار یاد نہیں ہو سکتے۔ بہر حال یہ اعتراض بڑی حد تک غلط ہے اس لئے کہ سنجیدہ اور علمی شاعری زبان زد خاص و عام نہیں ہوتی" اور یوں خالدؔ کے کتنے ہی ایسے اشعار ہیں جو یاد بھی ہو جاتے ہیں۔

پردے میں چھپی پُرخلوص، بے غرضانہ انسان سے محبت کی خصوصیت اسکے کردار کی دلکش ترین قوت ہے جس نے اسے شعراء کا محبوب بنا دیا ہے۔ وہ اپنے "کارنامے" کا خود یوں ذکر کرتا ہے۔ ؎

میرا طالع تو خلاؤں میں کہیں ڈوب گیا
وہ بھی احسان فراموش ہی نکلے آخر
دیوتاؤں سے تو پہلے کوئی امید نہ تھی
جب گھٹا ٹوپ اندھیروں نے طرب گاہوں کے
رقص کو آہنی حلقوں میں جکڑ رکھا تھا
میں نے ہی حضرتِ انساں پہ ضیا پاشی کی
اسکے ظلمت کدۂ غم میں بکھیرے انوار
دشت و صحرا کے حسینوں کی حنابندی کی
کوہ و وادی کو دلاویزی و رنگینی دی
لیکن اس سعی سے آخر مرا لہتا کیا تھا

یہ گلو گیر خموشی، یہ عذاب جاوید
نہ تکلف، نہ مدارا، نہ نوازش، نہ نوید

لیکن خالد پنڈورا کی خوبصورتی کو لفظی جامہ دینے میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں جوشؔ نے اپنی نوجوانی میں جنگل کی شہزادی میں جو حسن کا پیکر تراشا تھا وہ خالد کی پنڈورا سے زیادہ حسین ہے اس لئے کہ وہ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ جادوگر خود اپنے جادو سے مسحور ہے اور بس ـــــ اپی میتھیس اپنی جلد بازی کا شکار بھی ہے اسی میں خوش بھی جیسے کہ عام انسان ۔ اسی لئے وہ پنڈورا کے ساتھ نئی خلدِ بریں کو آراستہ کرنے کا "خیالِ خام" رکھتا ہے ۔

یہ ڈرامائی نظم اپنے موضوع اور بیان کے لحاظ سے اچھی خاصی نظم ہی نہیں ہے بلکہ خالد کی تجسس پسند فکر کی علمبردار ہے گو کہ اس میں بھی وہی خامی ہے جو عموماً خالد کے "ڈراموں" میں پائی جاتی ہے یعنی کلائمکس نہیں تعمیر ہو سکا ہے اور خاتمہ کمزور مگر دیگر ڈراموں کے مقابلہ میں یہ خامی یہاں زیادہ محسوس نہیں ہوتی اس لئے کہ نظم کا عام معیار خاصا بلند ہے اور پنڈورا اپی میتھس کے ذریعہ عورت اور مرد کی خصوصیات بنہایت شعری انداز میں بیان کی گئی ہیں ۔ اسی لئے میں خالد کے اس ڈرامہ کو ان کا سب سے کامیاب "ڈرامہ" کہتا ہوں ۔

ٹرائے کے موضوع پر اس مجموعہ میں دو منظوم ڈرامے ہیں ایک " لا " اور دوسرا " وفاداری لشرط استواری " ایک میں موت دو یعنی ایک یونانی اور دوسرے ٹروجن کے سپاہی کو نشانہ بناتی ہے ۔ اس کا موضوع یہی ہے کہ دو سپاہی الگ الگ ملکوں میں ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے جنگجو سپہ سالاروں کی وجہ سے برسرِ پیکار ہیں ۔ ورنہ وہ بھی عام انسان کی طرح ایک دوسرے کے دوست یعنی "سپاہی" جنگ سے عاجز رہتے ہیں اور امن کے خواہاں ـــــ دوسرا ڈرامہ پیرس اور ہیلن کے عشق کے آخری دور کو پیش کرتا ہے یہی کہا جاتا ہے کہ ٹرائے کی جنگ ہیلن کی وجہ سے لڑی گئی تھی ۔ اس ڈرامے کے شروع میں صرف کرداروں کے نام دیئے گئے ہیں اور خالد نے پیرس، ہیلن اور انونی کا تعارف چند جملوں میں بھی نہیں کرایا ہے ۔ بہرحال "تمام ممالک کی دیو مالائیں اور داستانیں" کے مصنف نے یہ فرض بخوبی انجام دے دیا ہے ۔ پیرس، پرائم اور ہیکیوبا کا دوسرا لڑکا تھا ۔ پرائم ٹروجن کا بادشاہ تھا ۔ پیرس کی پیدائش کے وقت اس کی ماں نے خواب دیکھا تھا کہ اسنے آگ کو جنم دیا ہے جس نے ٹرائے کو خاکستر کر دیا ہے ۔ اس لئے پیرس کو کوہ ایڈا پر چھوڑ دیا

گیا تھا۔ شروع میں اس کی پرورش ایک ریچھنی نے کی اور پھر ایک چرواہے کے زیر سایہ وہ پروان چڑھا۔ پیرس نام بھی چرواہے کا دیا ہوا ہے۔ اسے اسکندر بھی کہتے تھے۔ پیرس کی شادی انونی سے ہوتی تھی! انونی دریا کی دیوی سیبرن کی لڑکی تھی۔ اور اسکو چھوڑ کر پیرس ہیلن کا فریفتہ ہو گیا تھا۔ اور اسکو اغوا کر کے ٹرائے لے آیا تھا اسی لئے یونانیوں نے ٹرائے پر حملہ کر دیا تھا ـــــ پیرس زخمی ہونے کے بعد انونی کے پاس "مرہم" دوا جڑی بوٹیاں، کی تلاش میں بھاگا آیا لیکن اس نے علاج کرنے سے انکار کر دیا اور پیرس کے مرنے کے بعد پشیمانی کی وجہ سے خودکشی کر لی۔ اصل کہانی میں ہیلن تو اس وقت اپنے پہلے شوہر مینلاس کے پاس پہنچ گئی تھی ـــــ خالد نے کہانی میں اتنی تبدیلی کی ہے کہ ہیلن کو بھی پیرس کی تلاش میں سرگرداں دکھایا ہے۔ اصل موضوع یہ ہے کہ حسن اور وفاداری ساتھ ساتھ نہیں ہوتے، اور یہی نہیں وفا کا بدلہ بیوفائی ہی "زمانے" کا دستور رہا ہے۔ خالد کو اس "واقعے" میں پیرس کی شخصیت اور ہیلن کا مشہور کردار ہی دلکش نظر آیا ہوگا ورنہ اس میں کوئی ایسی بہت نمایاں کشش نہیں ہے لیکن ہیلن ہی (شاید) ساری کشش کا باعث ہو سکتی ہے اس لئے کہ افراڈئیٹ نے ہی پیرس کو ہیلن تحفتاً دی تھی۔ کیونکہ پیرس نے افراڈائیٹ کو "سونے کا سیب" پیش کیا تھا ـــــ یہ ہیلن اور پیرس سے ملنے کی پہلی کڑی ہے نہ پیرس افراڈئیٹ کو سونے کا سیب دیتا اور ہیلن کے عشق میں وہ مبتلا ہوتا ـــــ تروجن کے لوگ جنگ کی ذمہ داری پیرس پر ڈالتے تھے اور اسی لئے اس سے نفرت کرتے تھے۔ اس میں ڈرامائی فضا کی تعمیر خاصی اچھی طرح کی گئی ہے انونی اور پیرس کی جذباتی کشمکش کا "نقشہ" شوخ رنگوں کے بجائے سیدھے سادے مگر صاف انداز میں پیش کیا گیا ہے اسی لئے جہاں وار پڑا ہے کاری ہے ورنہ اُچاٹ ـــــ انونی خود کلامی سے پیرس کی آواز سنکر چونکتی ہے اور اسے نڈھال دیکھ کر کہتی ہے۔ ؎

بارِ دگر تو اس جگہ آیا ہے کس لئے
کیا ختم ہے معاملہ پیرس کہو کہو ـــــ!
کیا اب سکوں پذیر ہے اعصاب کا فشار
کیا کٹ گئی ہیں تیری گرانبار بیڑیاں
کیا تو فریبِ عشق سے آزاد ہو گیا

میں تیرا نقش پا تھی تری گردِ راہ تھی
قول و قرار تھے کبھی ہم میں بھی چاہ تھی

لیکن انونی کو فوراً اس کی بے وفائی یاد آجاتی ہے اور وہ اس سے دور کھڑی ہو جاتی ہے
پیرس اس کو سمجھاتا ہے اور تنگ آکر یہ کہتا ہے ؎

رسوا ہوا خراب ہوا مبتلا ہوا
وہ کون سی گھڑی تھی جو تجھ سے جدا ہوا
انونی ممکن نہیں ہے جال کو بن کے ادھیڑنا
پیرس آلہ بنایا اپنا مجھے دیوتاؤں نے
انونی دل کا تو بے وفا تھا چنا اسلئے تجھے

ــــ اس طرح خالد نے انونی کی زبانی یونانی دیوتاؤں کی سب سے بڑی کمزوری کی طرف اشارہ کیا ہے وہ ہمیشہ ایسے کرداروں کو آلہ کار بناتے تھے جو کسی نہ کسی کمزوری کی علامت بن سکیں۔ پیرس بے وفائی کی، اپی میتھیس "جلد بازی" کی ہیلن فتنہ پردازی کی ــــ اس میں کہیں کہیں اچھے اشعار کے حصے ملتے ہیں۔ مگر ڈرامائی فضا کو قائم رکھنے کے خیال نے خالد کی توجہ شاعری پر کم رکھی ہے پھر بھی کسی حد تک بیشتر منظوم ڈراموں سے اچھا ہے۔

مجھے اس مجموعے کی ایک ڈرامائی نظم "مشت غبار" کا مرکزی خیال پسند آیا۔ یہ لیلیٰ مجنوں کی داستان کو نئے انداز سے پیش کرتی ہے یہاں مجنوں کا کردار عشق کی علامت ہے (عاشق کی نہیں) اور لیلیٰ حسن کی ــــ جو عشق کی انتہا ہے اور اس کا ناقابل حصول مقصد کیونکہ یونہی آتش عشق برابر جلتی رہتی ہے اس نظم میں لیلیٰ احیت سے مجنوں کی تلاش میں نکلی ہے اور اس جستجو کو سات سال گذر گئے ہیں۔ پھر ایک دن صحرا میں وہ ملتا ہے لیکن لیلیٰ کو پہچان نہیں پاتا اس لئے کہ مجسم عشق خرد کی منزلوں سے کوسوں دور کا ایک غیر مرئی پیکر ہے جس کو لیلیٰ کی تلاش تک نہیں ہے بلکہ وہ تو عشق کے عرفان میں کھویا ہوا ہے۔ اس لئے لیلیٰ یہ کہتی ہے۔ ؎

لوٹا دو میرا سپنا، مرا خواب پھیر دو
چھا کا مری نگاہوں کی تاریک جھیل میں
اس کو تلاش خواب گریزاں تھی وا دریغ
بن دیکھے بولے پھر کہیں صحرا میں چھپ گیا
مجنوں سراب و واہمہ، لیلیٰ خیال و طیف
ہے اس جہاں میں کونسی شے کو ثبات، حیف

کھوئے گئے ہیں دونوں کہ دُنیا اجڑ گئی

اس نظم میں خالدؔ نے عشق کے تصور کو اقبالؔ سے الگ کر کے پیش کیا ہے ورنہ ان کا تصور اقبالی ہے اور وہ اکثر جگہ خرد پر طنز کرتے ہیں ــــ شاید لیلیٰ مجنوں کے فرضی قصے میں اتنی گنجائش بھی نہیں ہے کہ وہ فلسفیانہ معیار پر پیش کیا جا سکے۔ اس کے پیشِ نظر خالدؔ نے خاصی کامیابی سے اپنے موضوع کو نظم کیا ہے اور اس نظم کا خاتمہ بھی بڑے ڈرامائی انداز سے ہوتا ہے۔

خالدؔ کا دوسرا منظوم ڈراموں کا مجموعہ "برگِ خزاں" ہے۔ اس میں تین ڈرامے شامل ہیں۔ یہاں صرف ایک ڈرامے "قابیل" کا تفصیلی جائزہ لیا جائے گا ــــ یہ موضوع خالدؔ کا محبوب موضوع ہے۔ یعنی شیطان کا کردار اور قابیل کی سرکشی اور پشیمانی ــــ لیکن ملٹن اور اقبالؔ دونوں کے شیطان کے کردار ان کے اپنے اندازِ فکر کے مطابق ہیں مگر خالدؔ نے شیطان ویسا ہی ہو بہو پیش کرنے کی کوشش کی ہے جیسا کہ اس کا ذکر مقدس کتابوں میں ہے اس لئے یہاں اس کی شخصیت نہ تو جاذب نظر ہے اور نہ ہی بلند بلکہ ایک حیلہ باز سی وہ بھی ایسا جیسے اپنی مکاری کو چھپانے کا گُر تک نہ معلوم ہو۔ دوسرے لفظوں میں یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ خالدؔ کی تجسس اور فکر یہاں "گرفتار" نظر آتی ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ "اصل" قصے سے انحراف نہیں کرنا چاہتے۔ قابیل کا تحفہ خدا رد کرتا ہے لیکن اس کی وجہ تک بیان نہیں کی گئی ہے اس لئے کہ "قادرِ مطلق" اپنے اعمال کا جواز نہیں پیش کرتا بلکہ جو چاہتا ہے کرتا ہے اسکے ماننے میں کوئی حرج ہو یا نہ ہو اس سے مجھے غرض نہیں لیکن منظوم ڈرامے میں اس کی وجہ سے ایک خامی آگئی ہے اور اکثر کردار یک رخے ہو کر رہ گئے ہیں اور جب تک پہلو دار شخصیتوں کی کرداروں میں آمیزش و آویزش نہ ہو ڈرامائی فضا کی تشکیل بڑی حد تک ممکن نہیں ہے البتہ قابیل کا کردار اور دوسرے کرداروں سے مختلف ہے اس میں ذہنی کشمکش کے ساتھ ساتھ جرأتِ رندانہ کی صفت بھی ہے اور اس لئے وہ ایک ڈرامائی کردار بن سکا ہے ورنہ آدم و حوا اور ہابیل حتیٰ کہ خالدؔ کا شیطان تک سپاٹ نظر آتے ہیں اور ان سے کسی قسم کی ڈرامائی عمل کی توقع تک پیدا نہیں ہوتی ہے۔ یہ تمثیل ترتیلی ہے یعنی مطالعہ کا ڈرامہ ہے اور اس مجموعہ کے تینوں ڈرامے مطالعے کے لئے لکھے گئے۔ شاید خالدؔ نے انہیں ڈرامے کی صنعت سے اس طرح الگ کیا ہے کہ یہ مکالماتی انداز کی طویل ڈرامائی نظمیں کہلائی جا سکیں اس لئے اب ان پر ڈرامے کی ذمہ داری اور پابندی نہیں رہتی اور اس میں شعری خوبیوں کو اجاگر ہونے کا زیادہ موقع ملتا ہے لیکن مکالمے اور کرداروں کی کشاکش سے ڈرامائی ماحول سا قائم ہو جاتا ہے اور یہ

منظوم ڈراموں اور ڈرامائی نظموں کے درمیان کی "شئے" بننے کے بجائے سیدھی سادی طویل نظمیں کہلائی جاسکتی ہیں مگر طویل نظم پر ڈرامے کے آداب کی پابندی نہ ہوتے ہوئے بھی ابتدا، روانی، منظر کشی اور کردار نگاری یا ماحول کی تصویر کشی کلائمکس اور خاتمہ کے مراحل توڑ رہتے ہیں اس طرح طویل نظم بھی ایک نئی قسم کی پابندیوں سے ہر لحظہ دوچار رہتی ہے۔ خالد نے اس میں بڑی حد تک کامیابی کے ساتھ اپنے موضوع کو پیش کیا ہے اور یہ یقیناً مطالعے کے لئے خاصے کی چیزیں بن گئی ہیں۔

"قابیل" تین ابواب پر مشتمل طویل نظم ہے۔ پہلا باب بیرون فردوس طلوع آفتاب کے وقت آدم حوا، ہابیل، اقلیما، یہودا اور ابلیس کے درمیان گفتگو پر مشتمل ہے دوسرے تحت الثریٰ میں اور تیسرا کرۂ ارض پر ــــ

یہ آدم اور حوا کے حمد سے شروع ہوتا ہے جس میں ہابیل اقلیما اور یہودا شریک ہو جاتے ہیں لیکن قابیل خاموش رہتا ہے اور آدم کے دریافت کرنے پر یوں گویا ہوتا ہے ؎

الم ہے میرے مقدر میں انبہاج نہیں
مجھے نیاز فروشی کی احتیاج نہیں
عطا کیا ہے مجھے غم نے ذوق استغنا
مرا سکوت ہے اک احتجاج سرتاپا

ــ لیکن قاری یہ سمجھنے سے قاصر رہتا ہے کہ کیسا غم اور کس نے غم عطا کیا ہے ــ خالد نے اپنی نظم میں اس قسم کی منطق کو جگہ نہیں دی ہے شاید اس لئے کہ اس "مقابلے" میں کیوں اور کیسے کی گنجائش نہیں ہے۔ آدم کی مسلسل مدح قدرت پر قابیل کہتا ہے ؎

قلق ہے گاہ، گہے اضطراب ہے دل کو
یہ کار تزلیت ہے یا سلسلہ سیاست کا
مجھے تو منتشرا جزائے کلیات جہاں
پیام دیتے ہیں آزادی و بغاوت کا

جب آدم، حوا، ہابیل اقلیما اور یہودا چلے جاتے ہیں تو خود کلامی کے انداز میں قابیل "زندگی" کے بارے میں ذرا تفصیل سے اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ یہاں خالد اقبال کے تصورِ زندگی سے بڑی حد تک الگ ہو کر ایسے خیالات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ جو آج کے انسان کے ذہن میں بھی لہراتے رہتے ہیں اور اس رجحان کی عکاسی نے ہی اس نظم میں تازگی کی جھلک پیدا کر دی ہے۔

قابیل کا خیال ہے کہ ؎

یہ زندگی ہے کہ منشور نامرادی کا
ہمیشہ برسرِ آزار و گوشمال و گزند
عناں گسیختہ، شوریدہ خو، فساد پسند
نہ ہو سکی کسی قانون کی کبھی پابند
وہی مقام، وہی فاصلے، وہی وحشت
یہ کاروانِ بلا بے درا روانہ ہے
وہی سفر، وہی واماندگی، وہی حسرت
خرد کی بخیہ گری ہے جنوں کی پردہ دری
نہ دن کو چین میسر، نہ رات کو راحت
دمِ ہدتا بہ لحد اک گناہ بے لذت
یہ زندگی ہے کہ تعزیرِ جرم ناکردہ
فریبِ دانۂ گندم میں آ کے آدم نے
نعیمِ خلد سے انسان کو کیا محروم
وہ ذات جس کو خبیر و بصیر کہتے ہیں
جو جرم پوش و خطا بخش و فیض پرور ہے
خلف کو دیتی ہے آبا کی لغزشوں کی سزا
گناہ باپ کا اولاد بھگتے خمیازہ
عجیب قضا ہے، عجب معدلت پناہی ہے
کھلا نہ مسئلہ اختیار و مجبوری
سمجھ سکے نہ ہم اسرارِ قربت و دوری
بنی ہے درد کی تصویر زندگی پوری
تمام طور طریقے ہیں نامرادانہ
کہ دل ہے معرفتِ زندگی سے بیگانہ

— اس مصرعے پر آ کر ایک جھٹکا سا لگتا ہے اور ایسا خیال آتا ہے کہ قابیل کو اپنے غم کا

راز معلوم ہو گیا کیونکہ "زندگی کی معرفت سے دل بیگانہ" ہے مگر کیسی زندگی اور کس کی معرفت!
—— مرا خیال ہے کہ خالد نے یہ مصرع قابیل سے کہلا کر اسے "باغی" بننے سے دور رکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہابیل کے قتل کے بعد جب وہ ہابیل کا ماتم کرتا ہے تو سکون نہ سہی اُسے گناہ کی خلش ہمیشہ "زندہ" رکھے گی ورنہ قابیل کی موت ایک معنی میں نسل آدم کی موت بن جاتی۔ اور اب یہ ہوا کہ ابنِ آدم کی سرشت میں بغاوت اور پشیمانی دونوں کے عناصر ہمیشہ رہیں گے اور اس کی بخشش کے امکانات کے دروازے کھلے بھی رہیں گے —— اس طرح جب تک در اجابت وا ہے انسان "جنتِ گمشدہ" پانے کی کوشش جاری رکھے گا —— قابیل کا کردار بلند ہوا ہی تھا کہ کچھ ہو گیا اور اس آگ کی طرح آہستہ آہستہ بجھنے لگا جس کی تپش سے یہ اندازہ ہوا تھا کہ ڈرامائی فضا کو روشن کر کے ہی دم لے گی مگر ——

شیطان کا کردار اس نظم میں خاصہ کمزور ہے اور یہ خیال بھی نہیں آتا کہ کبھی اقبال نے اسی کی زبان سے "قصہ آدم کو رنگین کر گیا کس کا لہو" کہلایا تھا یہاں تو یہ اپنی "فراست اور بغاوت" کی راکھ کا ڈھیر معلوم ہوتا ہے لیکن آواز میں طمطراق ویسا ہی ہے وہ اپنا تعارف قابیل سے یوں کراتا ہے۔ ؎

نہاد میں ہوں میں آذر، سرشت میں شعلہ
دلوں کے راز قیافے سے بھانپ لیتا ہوں
کہ ہوں زمانے کا سب سے بڑا ستارہ شناس

یہاں تک ایسا اندازہ ہوتا ہے کہ خالد نے بھی شیطان کے ہمیشہ کو اس کے کردار کا اہم جزو قرار دیا ہے۔ یہی نہیں وہ ابن آدم کو بھی آدم ہی کی طرح بڑی چالاکی سے فریب دے گا اور پھر ابنِ آدم کو ایک نئی زمین کو بسانے کی "سزا" دی جائے گی مگر اسکے بعد کا مصرعہ اس کو خیالِ خام ثابت کر دیتا ہے کیونکہ وہ کہتا ہے کہ ؎ ہے نام تو مرا ابلیس، کام ہے تلبیس
—— اور خالد نے "تلبیس" کہہ کر شیطان میں جو دلکشی تھی وہ بھی چھین لی اس لئے جب وہ کج کش افکار کی تعریف بھی کرتا ہے تو بھی اسکے کردار کی تعمیر نہیں ہوتی۔ اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ "کاغذی پیکر" ہے اور بس —— یہی نہیں خالد نے اس کو ایک ایسے آمر کے روپ میں پیش کیا ہے جو باغیوں کو پسند کرتا ہے مگر ان پر اپنی غلامی کی شرط بھی لگا دیتا ہے —— یہاں تک کہ شیطان جب یہ کہتا ہے تو اس کی باتوں میں چمک آجاتی ہے مگر لمحاتی ؎

عمل کی حریت، افکار کی اباحت کا

میں ذوق و شوق زمانے میں عام کرتا ہوں
دلوں میں کرتا ہوں روشن چراغ خود نگری
ستم کشوں میں لٹاتا ہوں نور دیدہ وری
مقدمات تمنا، معاملات جنوں
ہمیشہ ہوتے ہیں فیصل مری عدالت میں

— اس خامی (جس کا ذکر کیا جا چکا ہے) کے باوجود شعری اعتبار سے یہ اشعار یقیناً اچھے کہلانے کے مستحق ہیں — اور اسی مقام پر ایک اور اچھا شعری حصہ آتا ہے ؎

مرے فیومن کا اک اعتراف ہے یہ بھی
کہ ایک بندۂ آزاد خود فروش نہیں
یہی ہے مسلک ارباب اجتہاد و نظر
اسی سے قائم و دائم ہے آبروئے ہنر
یہی کہ مشرب مردان انقلاب پسند
کہ سر بلند ستاروں پہ ڈالتے ہیں کمند
تلاش رہتی ہے ایسے ہی سرپھروں کی مجھے
خرام موج ہو جن میں اور اضطراب سپند
شراب صد قدح آرزو خُم دل میں

قابیل اپنے "سوالات" سے اور بھی زیادہ "متشائم" ہو جاتا ہے اسکے قنوطی ہونے کی وجہ اس کے سوالات میں ہی ہے ہابیل نہ کچھ سوچتا ہے اور نہ اپنے ذہن کو "آزاد" کرتا ہے اسکے معنی یہ ہوئے کہ زندگی کے بارے میں سوچنا غم کی ابتدا ہے اس مسئلہ پر آج کا ایک ناول نگار البرٹ کامو بھی اسی نتیجے پر موت کے مسئلے پر غور و فکر کرتے ہوئے پہنچا تھا، اسکے بھی موت کے عقدۂ مشکل کی فکر ہی غم کی اعلیٰ شاعری کا ترجمان بن گیا تھا مگر خالدؔ غم کو فلسفیانہ انداز میں پیش کرتے ہوئے بھی اپنی اسلامی فکر کا دامن نہیں چھوڑتے اور وہ دنیا میں زندگی کے لئے اُسے ضروری سمجھتے ہیں کیونکہ دنیا فانی ہے اور فانی جگہ غم کی ہی آماجگاہ ہو سکتی ہے کاش خالدؔ اس مسئلہ کو ذرا ہٹ کر سوچتے تو انہیں ۔ اندازہ ہوتا کہ غم تو ملٹن کی "جنت کی جنت" میں بھی گھس آیا ہے اس لئے کہ آدم خواہ جنت میں رہے یا دنیا میں اُسے "غم" سے نجات نہیں اور اس طرح غم زندگی کا لازمی جزو بنکر جہد مسلسل کا علمبردار بن جاتا ہے اقبالؔ اس "راز" سے واقف تھے

اور انہوں نے اسلامی فکر کی نئی تشکیل میں اسے نمایاں جگہ دی بھی کیونکہ اس طرح زندگی و موت کے مسائل ایک دوسرے سے ٹکرانے یا ایک دوسرے پر ختم ہوجانے کے بجائے ہمیشہ جاری رہتے ہیں۔ ہاں مسئلہ کو یوں حل کرنے پر ایک اعتراض ہوسکتا ہے کہ ہم وہیں پہنچ گئے جہاں سے چلے تھے تو آج ایلیٹ کی شاعری پڑھتے ہوئے بھی تو یہ خیال آتا ہے کہ ملٹن کی شاعرانہ اہمیت اور خیالات کو کم کرنے کے باوجود ایلیٹ صاحب "رومن کیتھولک" میں پناہ لینا اور "بادشاہی جمہوریت" کو ماننا ضروری سمجھتے ہیں۔ خالد نے اپنے کو ان مسائل سے یکسر نہ سہی بڑی حد تک الگ رکھا ہے کیونکہ وہ وہی واقعہ نظم کر دیتے ہیں جو مقدس کتابوں میں ملا ہے اور اپنے افکار کو تنقید کا نشانہ نہیں بنانا چاہتے۔

اس نظم میں عربی شاعر متنبی کے کلام کا اقتباس بھی شامل ہے۔ اور یہ نظم "سوختہ دلی" پر ختم ہوتی ہے اور یہی "سوختہ دلی" نسلِ آدم کو ورثے میں ملتی چلی آرہی ہے مگر سکون کی جستجو کے ساتھ ہی ساتھ۔ خالد کی یہ نظم ان کے شاعرانہ لب و لہجہ کو ایک معیار بخشتی ہے اور ان کے خیالات سے اختلاف کے باوجود مجھے اس نظم کی روانی، اور فکری ٹھہراؤ، امیجری اور صاف انداز کے امتزاج کا قائل ہونا ہی پڑتا ہے اگر اس میں کردار کی تشکیل اور کلائمکس کا زیادہ خیال رکھا جاتا اس کے علاوہ تسلسل کی دلکشی برقرار رکھی جاتی تو یہ ایک "کارنامہ" بن سکتی تھی ویسے یہ اچھی نظموں کے زمرے میں اب بھی شامل کی جاسکتی ہے۔

"زنجیرِ رمِ آہو" خالد کی طبع زاد نظموں اور چند غزلوں کا مجموعہ ہے اس مجموعہ میں انہوں نے اپنی ایک اور کتاب "ماتم یک شہرِ آرزو" کی چند نظمیں بھی شامل کرلی ہیں کیونکہ وہ رد کر کے اب خالد اس عنوان سے آلکے کے نوحوں کا منظوم ترجمے کررہے ہیں۔ "ماتم یک شہرِ آرزو" کے آخر میں عرضِ حال میں اپنی ان نظموں کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں۔

> "یہ نظمیں جنہیں دل شاعر کا کنزِ مخفی کہنا چاہئے اس کی زندگی کی وہ مسرتیں، محرومیاں خواہشیں اور مسرتیں ہیں جو اس جہانِ رنگ و بو نے کہ دار البوس بھی ہے بیت السرور بھی قطرہ قطرہ، دجلہ دجلہ، خوشہ خوشہ، خرمن خرمن اُسے عطا کیں"

یہ مجموعہ آخر میں مطالعے کے لئے رکھنے سے ایک "فائدہ" ہے اور وہ یہ ہے کہ قاری خالد کی سنجیدہ و علمی شاعری سے کافی واقف ہوجاتا ہے اور نوائے شوق پڑھتے ہوئے اُسے خیال آتا ہے کہ

کہ یہ شاعر اپنے بارے میں جو رائے قائم کرتا ہے وہ یقیناً قابلِ غور و فکر ہے۔ خالد نے اپنا تعارف، اپنی شاعری اور اپنی فکر کے اکثر رجحانات کا بیان اس میں نہایت خوش اسلوبی سے کیا ہے۔ "نوائے شوق" ایک قسم کا "پیش لفظ" ہے جو شاعر کے عزائم اور عقائد کا اظہار ہے۔

فکرت جولاں پہ ہے عرصۂ آفاق تنگ
کیسے مقید رہے جذبِ دلِ بیکراں؟

ذہن کے ایوان میں خود سپر و نیم خواب
حکمت و فن کے صنم، شعر و ادب کے نگار

منزلِ فن دور ہے عظمتِ فن دور تر
آہوئے دشتِ سخن، ہوتا ہے مشکل سے رام
مسندِ عظمت پہ ہیں خونِ جگر کے نشان
شہرتِ جاوید ہے ثمرۂ سوز و دوام
درگہِ امید میں، میں ہوں غریب و فقیر
میری متاعِ حقیر، مایۂ تضحیکِ عام

خالقِ شام و پگاہ، ایک کرم کی نگاہ
پھرتا ہوں میں بے کلاہ۔ تاجِ بقائے دوام

اور یہ نظم ایک قسم کا دعائیہ انداز شروع سے آخر تک رکھتی ہے اسی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ خالد کو اپنی منزل کی دوری کا شدید احساس ہے اور وہ کسی قسم کے مغالطے میں مبتلا نہیں جس کا شکار اکثر شاعر رہتے ہیں۔

اپنی ایک نظم ذکر و فکر میں "غم گیتی و غم جاناں" کی گفتگو کے بعد وہ اپنے فن کے بارے میں صاف صاف کہہ دیتے ہیں کہ وہ "زندان و کفن" کی شاعری کے بجائے "فکر و عمل" کی ترجمانی کرنا اپنا منصب سمجھتے ہیں تاکہ کھوئی ہوئی انسان کی عظمت واپس آجائے۔ ؎

تجربہ گاہ واردات میں پیدا ہے مرا فن
کب تلک کرتے رہیں مدح اسالیب قدیم
دائے برشیوۂ فرسودۂ ابنائے زمن
کب تلک شاہد نغمہ پہ سلاسل کی گرفت
کب تلک قسمت افکار ہیں زندان وکفن

— لیکن یہ نظم اقبال کے لب ولہجہ پر ختم ہوتی ہے اور انسان کی کھوئی ہوئی عظمت واپس لانے کا عزم کئی گوشے تشنہ رکھتا ہے کس دور کی عظمت اور کیسی عظمت؟ — کیونکہ اس مجموعہ میں ان کی ابتدائی نظمیں بھی شامل ہیں اس لئے کہیں کہیں آواز میں کچا پن بھی ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر رک رک کر آہستہ آہستہ اپنی بات کہنے کے لئے دوسروں کے لب ولہجہ کو چھوڑنا چاہتا ہے اس مجموعے میں چند کامیاب اور اچھی نظمیں بھی شامل ہیں جو خالد کے اچھے طبع زاد شاعر ہونے پر دلالت کرتی ہیں اور یہ خیال آتا ہے کہ وہ دیومالی قصص کے سہارے کے بغیر بھی اپنی فکر کے اظہار پر قدرت رکھتے ہیں۔— خالد کی ایک نظم "دو آوازیں" میرے لئے ان کی "پہلی نظم" تھی جو ادب لطیف مارچ ۱۹۵۱ء میں شائع ہوئی تھی۔ یہ نظم آج ان کی ابتدائی کوششوں میں شامل ہے مگر اس کے یہ شعر اب بھی بھلے لگتے ہیں ؂

ہمیں ملا ہے جہاں سے جہاں کا سوز وگداز
اسی تڑپ پہ رہیں گے ہمیشہ شعلہ نوا
بر ہنہ سر تو ہیں پر ہیں رقیب گردش دہر
یہ خاکسار جہاں، بے نوا، دریدہ قبا

"خاکستر پروانہ میں" انہوں نے اپنی "فکر" کو وجدان کی "قید" سے بھی آزاد رکھنے کی کوشش کی ہے کیونکہ ان کا خیال ہے کہ ؂

جذبۂ تخلیق ہے تعلید خلق کبریا

خالد کی شاعری پر مذہبی رنگ زیادہ گہرا ہے اور فکر پر اسلامی نقطہ نظر کی مہر لگی ہوئی ہے۔ مجھے یہاں اس سے بحث نہیں ہے کہ یہ کہاں تک ان کی راہ میں رکاوٹ بن گئی ہے یا اس نے ان کی شاعری کو "عقائد کی سنگینی" دے کر "گمراہ" ہونے سے بچا لیا ہے۔ اس لئے کہ اس کے بارے میں اس مضمون میں کئی جگہ ذکر کر چکا ہوں — ہاں اس نے انہیں اکثر جگہ "اقبال کا ہمنوا" ضرور بنا دیا ہے جس سے ان کی فکر میں ندرت

کی کمی اور آواز میں اثر کم ہو گیا ہے جس کی تلافی انہوں نے قدیم موضوعات کو دوبارہ شعری قالب میں ڈھالنے کی "مہم" سے کی ہے اور اس طرح اپنے شعری سرمایہ کو ایک "حلقہ" میں رکھتے ہوئے بھی "وسعت" دی ہے۔

اس مجموعہ کی نمایاں نظموں میں رسم و راہ منزلہا، اختر شناس اور غبار خاطر کامیاب کہی جا سکتی ہیں۔ رسم و راہ منزلہا، ایک آزاد نظم ہے اور اس میں بلا کی روانی ہے اس کے ساتھ ہی شعریت کا دامن اکثر جگہ چھوٹنے نہیں پایا ہے ؎

مرا ذہن کہتا ہے سب کارنامے کشادہ فضاؤں کے
مرہونِ منت رہے ہیں۔
سب آزاد نظموں کی تخلیق بھی زندہ
ماحول ہی میں ہوئی ہے۔
میں محسوس کرتا ہوں ایسے میں تعمیر ارژنگ مانی
وتخلیق فکر فلاطون و اقبال و غالب بھی مشکل نہیں ہے۔

یہی نہیں خالد "سربستہ حکمت" کو بھی سمجھ چکے ہیں ؎

جمال و نجابت کی سربستہ حکمت کو میں پا چکا ہوں
یہ حکمت ہے فطرت کے آزاد گہواروں میں سانس لینا

اور یہی وجہ ہے کہ جو مختلف راہوں اور منزلوں سے گذرنے کے بعد شاعر کو کیا ملے گا وہ "تخلیقی سرمایہ" اُسے عزیز ہوتے بھی لٹا دے گا ؎

جو خونِ جگر سے کماؤ گے دستِ سخاوت سے
اک دن لٹا دو گے آخر

اور یہ نظم ڈرامائی انداز سے ختم ہوتی ہے اس نظم کا خالد اپنی اکثر نظموں سے مختلف ہے۔ یہاں اس کی خود اعتمادی "عقائد" یا کسی اور کی فکر کی دامن گیر نہیں ہے اس لئے کہ وہ تجربات کو عزیز رکھتا ہے۔

میرے خیال سے اس مجموعہ کی سب سے اہم نظم غبار خاطر ہے جو اس کی آخری نظم بھی ہے۔ یہ طویل نظم گیارہ حصوں پر مشتمل ہے اور اس میں خالد نے بڑی آزادی سے اپنی "فکر پابند" کا کھلا ہوا اظہار کیا ہے مجھے اس کے چند حصے اپنے لب ولہجے کے سوز و گداز، منظر کشی خوبصورت امیجری اور "خاتمہ کا انداز" کی وجہ سے بہت پسند ہیں۔ نظم کی ابتدا یوں ہوتی ہے ؎

دست صبا نے کھولا سوز بجنگا ہی

آشفتگان شب کو نجم سحر پکارا

حل ہو گئے شفق میں ناسفتگاں گردوں

مجمر میں جل بجھے ہیں اسپند دانہ دانہ

اور صبح کے منظر کے بعد شاعر اپنے دل کا سارا درد آہستہ آہستہ الفاظ میں یوں منتقل کرتا ہے۔ کہ دل کا درد باقی بھی رہے اور اظہار کا سلسلہ قائم بھی رہے۔ اور یہ حصہ یوں ختم ہوتا ہے ؎

مار سیاہ بن کر شانوں کو ڈس رہے ہیں

اے شام بدگمانی، کب دن طلوع ہو گا؟

جہاں خالد کو "فکر زوال امت" کی دھن ہے اور وہ "فردوس گمشدہ" کا متلاشی ہے وہیں اس کے پانچویں حصے میں وہ تقلید کو مرگ فن بھی کہتا ہے مگر بغاوت کا حامی بھی نہیں ہے بلکہ میانہ روی کا شیدا اور اقبال کی "شاعرانہ عظمت" کو ذوق بندگی کا فیضان کہتا ہے ــــ یہ خوبصورت نظم اس شعر پر ختم ہوئی ہے۔

کامل اگر ہو انساں بنتا ہے درد درماں

ہے سوز و ساز ایماں، سرمایۂ سعادت

اس نظم میں خالد کی فکر اقبال کی عکاسی کرتی ہے انہوں نے مرد مومن کے بجائے انسان کامل کا استعمال روا رکھا ہے مگر فن کے بارے میں اقبال نے انسانی فکر کو ذرا زیادہ آزادی دی ہے (گو کہ وہ بھی اسلامی حلقہ سے دور نہیں جاتے) اور خالد نے اس سعادت کو بندگی کا مرہون منت سمجھا ہے۔

اس مجموعے میں جگہ جگہ فارسی شعراء کے اشعار بطور تضمین و اقتباس پیش کئے گئے ہیں جو یقیناً بڑا لطف دیتے ہیں لیکن ایک خامی کا کھلا ہوا اعتراف بن جاتے ہیں وہ یہ ہے کہ خالد نے ان کے سہارے کو ضروری کیوں سمجھا؟ ــــ بہرحال ان کے استعمال پر اور کوئی اعتراض ممکن ہے تو صرف یہ ہے کہ اردو کے عام قاری کے لئے ان کے ترجمے دینا چاہیئے تھے تاکہ پڑھنے والے زیادہ لطف اندوز ہو سکیں۔

طیور آوارہ میں بھی کئی اچھے حصے ہیں ایک حصہ ملاحظہ ہو۔ ؎

دنیا میں شیر زباں، انجمن میں پیر مغاں

دل و نظر میں فروزاں، وفا کی قندیلیں

بہادروں کے لئے ایک گھر ہے سارا جہاں
بہادروں کی طرح ہم وقار سے جی لیں!

— اور جو بہادروں کی طرح جینے کا حوصلہ رکھتا ہو اس کی فکر اتنی بھی محدود کیا ہو سکتی ہے جتنی کہ بظاہر معلوم ہوتی ہے —!

خالد کی غزلوں میں وہ تغزل تو نہیں ہے جسے جانِ غزل کہا جاتا رہا ہے۔ پھر بھی چند "نشتر" سے ضرور ہیں —

تو میرے خندۂ مسرور و مطمئن پہ نہ جا
اک آرزو مرے پہلو میں سوگوار بھی ہے

پھر کوئی داستاں رقم ہوگی!
پھر کوئی دیکھتا ہے دزدیدہ

مہتاب وش نکھرتی ہیں افسردہ شوخیاں
اس چہرۂ صبیح پہ عکسِ ملال سے

واماندگیٔ دشت تحیر ہے اور میں
یہ مختصر حیات مگر مختصر نہیں

خالد کے یہ اشعار اس لئے پیش کئے گئے ہیں کہ ان کی "متنوع مزاجی" کے چند نمونے پیش کئے جا سکیں۔ انہوں نے جس روش پر بھی قدم رکھا ہے وہاں کچھ نہ کچھ کامیابی کے پھول کھل ہی گئے ہیں خواہ ان کی مہک تیز اور رنگ زیادہ گہرے نہ ہوں — میں اسے کارنامہ نہ سہی سعی پیہم کی کامیابی تو ضرور کہونگا۔

خالد کی شاعری پر مجموعی طور سے نظر ڈالتے ہوئے ان کی زبان کا مسئلہ ابھر کر آتا ہے یہ صحیح ہے کہ کہیں کہیں ان کے کلام میں بے حد غریب الفاظ، ناہموار ترکیبیں، ثقیل مصرعے پائے جاتے ہیں۔ میں ان کے لئے کوئی جواز نہیں پیش کرنا چاہتا بلکہ ایک تجرباتی شاعر کے مسائل کے بارے میں ضرور کہنے کی جرأت

کردوں گا۔ جب تک کہ الفاظ کا استعمال نہ ہوجائے اس کی خوبیاں اور خامیاں سامنے نہیں آتیں اور خالدؔ کے یہاں بھی دونوں چیزیں موجود ہیں۔ وہ عربی اور فارسی کے نامانوس الفاظ کے استعمال میں کہیں کامیاب اور کہیں ناکامیاب رہے ہیں اس سے یہ فیصلہ کرنا کہ ان کا اندازِ بیان نہایت دقیق اور غیر شاعرانہ ہے صحیح نہ ہوگا اس لئے کہ ان کے یہاں سیدھے سادے دلنشیں اشعار کی بھی کمی نہیں ہے اور یوں بھی ایسے شاعر کے کلام میں یقیناً ناہمواریاں ہوں گی جو مختلف اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کرتا ہو، اور پھر فارسی اور عربی شاعری کا عمیق مطالعہ ہو تو اس کا اثر ناگزیر ہے۔ ان کی نمایاں خامی مشکل پسندی نہیں ہے بلکہ اجمال کی کمی ہے۔ عرصہ ہوا جوشؔ کے سلسلے میں ایک رائے میں نے دی بھی ہے کہ قادر الکلام شاعر کو سب سے بڑا "خطرہ" یہ رہتا ہے کہ وہ انتخاب کی نظر کھو بیٹھتا ہے چونکہ ایسا شاعر اکثر "پرگو" ہوتا ہے۔ اس لئے وہ آسانی سے اس کا شکار ہوجاتا ہے ـــــ اس طرح "قادر الکلامی" ایک "خامی" کے لئے راہ کھلی رکھتی ہے ـــــ خالدؔ کی اس خوبی کا اعتراف بھی کرنا چاہئے کہ انہوں نے پہلی بار منظوم "قدر اموں" اور طویل نظموں کے ساتھ ساتھ منظوم تراجم کو اپنی شاعری میں بہت نمایاں جگہ دی ہے۔ میں ان کی شاعری کے لئے "بڑی اور عظیم" کے الفاظ استعمال نہیں کرتا اس لئے کہ ایک تو یہ الفاظ کثرت استعمال سے اپنی قدر و منزلت کھو بیٹھے ہیں دوسرے خالدؔ ایک تجرباتی شاعر ہیں جنہیں سعئی پیہم کی عادت پڑ گئی ہے اور وہ محنتِ شاقہ، فکرِ بلیغ اور "سوختہ دلی" سے ایک ایسا کارنامہ تخلیق کرنا چاہتے ہیں جو شاہکار کہلایا جاسکے۔

خالدؔ کی شاعری بڑی شاعری کے لب و لہجہ، اقدار اور معیار کے مسائل پر غور و فکر کی دعوت دیتی ہے ـــ اور کیا یہ خالدؔ کا ایک کارنامہ نہیں ہے؟ ـــ

تو اے کہ محوِ سخن گستران پیشینی!
مباش منکرِ غالبؔ کہ در زمانۂ تست

ممتاز حسین

شاعر۔ صانع یا خالق!

آپ اس سوال کو یوں بھی رکھ سکتے ہیں کہ شاعری کا عمل صناعی کا ہے یا کہ تخلیق کا؟

اس سوال کو میں نے اس لئے اٹھایا ہے کہ جدید نظم کی صورت یا فارم کو سمجھنے کے لئے، صنعت اور تخلیق کے فرق کو جاننا بہت ضروری ہے اور کچھ لوگوں نے تو کلاسیکی اور رومانوی شاعری کا وجہِ امتیاز، انہیں دونوں تصورات کے فرق ہی کو ٹھہرایا ہے۔ چنانچہ یہ بات آسانی سے دیکھی جا سکتی ہے کہ زمانۂ حال سے پہلے ہماری ادبی تنقید میں نہ تو کہیں تخلیق کا لفظ کسی نظم یا غزل سے متعلق استعمال ہوا ہے اور نہ کہیں خالق کا لفظ کسی شاعر کے لئے استعمال ہوا ہے۔ اور اگر اس کی صفائی میں یہ کہا جائے کہ خالق کا لقب صرف خدا کیلئے مخصوص تھا، تو یہ کوئی قاطع دلیل نہ ہوگی، کیونکہ خدا کو صانع کے لفظ سے بھی یاد کیا گیا ہے، لیکن شاعر کو صانع کہنے میں کوئی مضائقہ محسوس نہیں کیا گیا ہے چنانچہ میر صاحب نے شاعر کے لئے اگر صانع نہیں تو صنّاع کا لفظ تو استعمال کیا ہی ہے ؎

صنّاع ہیں سب خوار ازآں جملہ ہوں میں بھی
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

اور آتش نے تو اسے بالکل ہی مرصّع ساز ہی ٹھہرایا ہے۔ اس سے اگر یہ نتیجہ نکالا جائے کہ زمانۂ حال سے پہلے ہمارے یہاں عام طور سے شاعری کو بھی منجملہ صنعتوں کے ایک صنعت ہی تصور کیا جاتا تھا تو کچھ غلط نہ ہوگا، لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا بے شک غلط ہوگا کہ میر تقی میرؔ کا کلام تخلیقی نہیں ہے۔ کیونکہ شعر و شاعری سے متعلق کونسا نظریہ رائج ہے اس بات کا اثر ان لوگوں پر بہت ہی کم پڑتا ہے جن کو فطرت شاعری کی تمام صلاحیتوں سے سرفراز کئے ہوئے ہوتی ہے وہ فلسفۂ شعر کے بارے میں کچھ نہ جانتے ہوئے بھی حقیقی شاعری کرتے رہتے ہیں۔ لیکن جہاں تک کہ معمولی یا اوسط درجے کے شعراء کا تعلق ہے یہ بات اُن کے بارے میں نہیں کہی جا سکتی ہے۔ وہ شعر و شاعری کے مروجہ نظریات سے متاثر ہوتے ہیں۔ اگر کسی سوسائٹی میں یہ نظریہ رائج

ہے کہ شاعری ایک اکتسابی فن ہے جس کو حاصل کرنے کے لئے صرف موزوں طبع ہونا کافی ہے تو پھر تو ہر
موزوں طبع اس کی طرف قدم بڑھانے میں آزاد ہوگا چنانچہ ہماری پرانی سوسائٹی میں، شعراء کی جو اس
قدر کثرت رہی ہے، اور کیا عجب کہ اس کثرت کے باقیات آج بھی پائے جاتے ہوں، تو اس کا ایک سبب
یہ بھی تھا کہ اس زمانے کے لوگ شاعر بننے کے لئے صرف موزوں طبع ہونا کافی سمجھتے تھے۔ لیکن دو ڈھائی
سو سال کے تجربے نے بتایا کہ نا بھائی شاعر بننے کے لئے صرف موزوں طبع ہونا کافی نہیں ہے اس کے لئے
کچھ اور صلاحیتیں بھی درکار ہیں۔ جن میں سے قوّت متخیلہ مقدم ہے۔ کہ اس کے بغیر شعر کہنا تو بڑی بات ہے
شعر سمجھنا بھی مشکل ہے۔ اور قوّت متخیلہ سے متعلق کچھ اور جاننے سے پہلے یہ جاننا ضروری ہے کہ اس کا
طریق ادراک محسوساتی ہوتا ہے۔ یعنی وہ کسی معنی کا ادراک بغیر صورت کے کرتی ہی نہیں ہے۔

یوں تو حالؔی نے بھی اپنے "مقدمۂ شعر و شاعری میں" قوّت متخیلہ ہی کو تمام صلاحیتوں پر فوقیت دی ہے
لیکن اُن کے یہاں قوّت متخیلہ کا تصور ایک ایسی قوّت کا ہے جس کا کام "معلومات سابقہ کو مکرر ترتیب
دینے" یعنی جس ترتیب سے کہ خیالات یا انکے تلازمات آپ کے ذہن میں قائم ہوئے ہیں، ان میں رد و بدل
کرنے کا ہے۔ مثلاً اگر آپ نے عمر کو زید کے ساتھ اور زید کو بکر کے ساتھ دیکھا ہے تو پھر آپ کی قوّت متخیلہ
عمر کو بکر کے ساتھ ملحق کر سکتی ہے حالؔی کے نظریے کے مطابق قوّت متخیلہ کا یہی وہ الحاقی یا تلازماتی
(ASSOCIATIVE) عمل ہے جس کی تشریح انہوں نے غالبؔ کے اس شعر سے کی ہے ؎

اور لے آئیں گے بازار سے گر ٹوٹ گیا
جامِ جم سے تو مرا جامِ سفال اچھا ہے

شعر کی تشریح جو حالؔی نے کی ہے وہ حاشیے میں درج ہے[1]

لیکن کولرج نے ایڈلیسن، ڈیوڈ ہارٹلے اور ہیوم کے اس تلازماتی قوت متخیلہ کو، جس کی بازگشت
ہمیں حالؔی کے یہاں ملتی ہے فینسی کا نام دیا ہے اور اسے قوّت متخیلہ سے کمتر درجے کی چیز قرار دیا ہے بہرحال

---

[1] "شاعر کے ذہن میں اپنی اپنی جگہ یہ باتیں ترتیب وار موجود تھیں کہ مٹی کا کوزہ ایک نہایت کم قیمت
اور ارزاں چیز ہے جو بازار میں ہر وقت مل سکتی ہے اور جام جمشید ایک ایسی چیز تھی جسکا بدل دنیا میں موجود نہ
تھا۔ اس کو یہ بھی معلوم تھا کہ تمام عالم کے نزدیک جام سفال میں کوئی خوبی ایسی نہیں ہے جسکی وجہ سے وہ جام جم جیسی
چیز سے فایق اور افضل سمجھا جائے۔ نیز یہ بھی معلوم تھا کہ جامِ جم میں شراب پی جاتی تھی اور مٹی کے کوزہ میں شراب پی جا
سکتی ہے۔ اب قوّت متخیلہ نے اس تمام معلومات کو ایک نئے ڈھنگ سے ترتیب دیکر ایسی صورت میں جلوہ گر کر دیا کہ جامِ
سفال کے آگے جامِ جم کی کچھ حقیقت نہ رہی ــــ اس مثال میں وہ قوّت جس نے شاعر کی معلومات سابقہ کو دوبارہ ترتیب
دے کر ایک نئی صورت بخشی ہے وہ تخیل یا امیجینیشن ہے۔" مقدمۂ شعر و شاعری حالؔی

حالیؔ کے یہاں اس تلازماتی قوتِ متخیلہ کا دوسرا کام جسے انہوں نے ورڈورتھ کے یہاں سے اخذ کیا ہے یہ ہے کہ مختلف یا غیر متشابہ اشیاء سے متحد یا مشابہ خصوصیات اور متحد یا متشابہ اشیاء سے اختلافی یا غیر متشابہ خصوصیات اخذ کرتی ہے اور اس کی تشریح غالبؔ اور ممنونؔ کے ان اشعار سے کی ہے ؎

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل — جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا — غالبؔ

تفاوت قامتِ یار و قیامت میں ہے کیا ممنونؔ — وہی فتنہ ہے لیکن یاں ذرا سانچے میں ڈھلتا ہے

لیکن ان دونوں اشعار میں جو بات پیدا کی گئی ہے اسے دورِ حاضر کی تنقیدی زبان میں وِٹ کہا جاتا ہے۔ چنانچہ حالیؔ کے یہاں قوتِ متخیلہ مساوی ہے فینسی، وِٹ کے، اور انہوں نے اسی فینسی۔ وِٹ والی قوتِ متخیلہ کو قوتِ ممیزہ (JUDGMENT) کی لگام لگائی ہے تاکہ وہ حدِ اعتدال میں رہے اور ایسے تشبیہ و استعارے پر منہ نہ مارے جو دور از کار ہیں یا جن کا علاقہ اصلیت سے مطلق نہیں ہے۔ (حالیؔ نے اصلیت کا لفظ حقیت کے لئے استعمال کیا ہے)

قوتِ متخیلہ کی اس تعریف میں جو حالیؔ نے کی ہے، کہیں بھی اس کے اس تخلیقی یا صورت آفریں عمل کی طرف اشارہ نہیں کیا گیا ہے جو حافظے کے حسی تاثرات کو گلا پگھلا کر انہیں ایک نئی صورت میں ڈھالنے والے عمل سے عبارت ہے، اس کے برعکس اسکے عمل کو معلوماتِ سابقہ کی اصل ترتیب کو منتشر کر کے انہیں ایک دوسری ترتیب میں لانے والے عمل کے ساتھ متحد کیا ہے۔ اول الذکر عمل تخلیقی ہے کہ وہ کیفیاتی تبدیلی کا حامل ہوتا ہے۔ آخر الذکر عمل میکانکی ہے کہ ترتیبِ ثانی میں کوئی کیفیاتی تبدیلی ملحوظ نہیں رکھی جاتی ہے۔

اس سے اگر یہ نتیجہ نکالا جائے کہ اُن کے یہاں بھی شاعری ایک صنعت ہے تو یہ غلط نہ ہوگا، ہمارے اس خیال کو مزید تقویت ان کے اس بیان سے بھی ملتی ہے کہ قوتِ تخیلہ پہلے تصرف خیال میں کرتی ہے پھر الفاظ میں کرتی ہے کیونکہ پہلے خیال کو بغیر الفاظ کے پانے اور پھر انہیں مناسب الفاظ میں منتقل کرنے کا عمل بھی میکانکی ہے، چنانچہ یہ اسی نظریے کا ایک شاخسانہ ہے کہ وہ آہنگ اور کیڈنس کو جس کی پابند صورت وزن ہے فی نفسہ شعر میں نہیں بلکہ اس سے خارج میں متصور کرتے ہیں۔

آیئے اب ہم تخلیق اور صنعت کے فرق کو شعر کی صورت یا فارم کی نسبت سے سمجھنے کی کوشش کریں۔ لیکن قبل اس کے کہ ہم اس طرف آئیں ہمیں شاعری کی غرض و غایت اور اس کے میڈیم اور میٹیریل کو سمجھنا ضروری ہے، کیونکہ اگر ایک طرف یہ صحیح ہے کہ کسی بھی شئے کی صورت اس کے اغراض و مقاصد سے متعین ہوتی ہے تو دوسری طرف یہ بھی صحیح ہے کہ اس کا میٹیریل اور میڈیم اس کی غرض و غایت پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ ان حالات کے تحت شاعری کی غرض و غایت اور اسکی میڈیم کی ہیئت پر روشنی ڈالنے پر ہمیں اپنے کو

مجبور پاتا ہوں۔

میں اب پہلے غرض و غایت کو لے رہا ہوں۔

غالباً اس کو تسلیم کرنے میں کوئی دشواری نہیں ہے کہ شعری عمل سے جو شئے وجود میں آتی ہے وہ کسی مادی استعمال کی شئے نہیں ہے۔ نہ تو وہ کھانے پینے اور پہننے کی شے ہے اور نہ کوئی ایسی شئے جیسی کہ ایٹم بم کہ پہاڑ کو اڑا دے۔ خواہ ہمارے کسی شاعر نے اپنے مجموعۂ کلام کا نام "زیر و بم" ہی کیوں نہ رکھدیا ہو۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ وہ انسان کے جذبات، خیالات اور اس کی قوت ارادی پر اثر انداز ہوتی ہے اور اگر بقول میر یہ صحیح ہے کہ کوہ کن کیا پہاڑ توڑے گا عشق نے زور آزمائی کی

تو پھر تو یہ ماننا پڑے گا کہ ہرچند کہ یہ کوئی مادی شے نہیں، بلکہ ایک روحانی شئے ہے، لیکن اس کی طاقت مادی اشیاء سے زیادہ ہے، چنانچہ حالی کا یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ شاعر ایک موثر روحانی شئے ہے جس سے تاریخ عالم میں بڑے بڑے کام لئے گئے ہیں۔ اور اگر حالی کے اس خیال سے افادیت کی بو آتی ہے تو مجبوری ہے کہ یہاں ہم اس سے بحث نہیں کر رہے ہیں کہ شاعری کو کیا ہونا چاہئے بلکہ اس سے بحث کر رہے ہیں کہ انسانی تاریخ میں شاعری کا کیا عمل رہا ہے اس نے انسان کے خیالات و جذبات اور قوت ارادی کو متاثر کیا ہے اور وہ ایسا آج بھی کرتی ہے۔ شاعری سے اس کے اس عمل کو خارج نہیں کیا جا سکتا ہے کہ وہ اس عمل سے عاری ہو کر کوئی اور چیز ہو تو ہو شاعری نہیں رہتی ہے لیکن شاعری کی اس مقصدیت کی وضاحت میں حالی سے کئی غلطیاں بھی ہوئی ہیں۔ اور وہ غلطیاں اس وقت تک ظاہر نہیں ہو سکتی ہیں جب تک کہ ہم یہ پتہ نہ چلائیں کہ شاعری ہمیں کن بنیادوں پر متاثر کرتی ہے۔ یہ بات پہلے ہی بتائی جا چکی ہے کہ شاعری قوت تخیل کا ایک عمل ہے جس کا طریق ادراک محسوساتی ہوتا ہے نہ کہ تجریدی۔ اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شاعری ہمیں مجرد خیال یا تجریدی ادراک کی سطح پر متاثر نہیں کرتی ہے بلکہ محسوساتی ادراک کی سطح پر، اس کے یہ معنی ہوئے کہ اس کی اپیل معنیٔ محض میں نہیں ہے بلکہ اس بات میں ہے کہ وہ معنی کو مجسم، محسوس اور منفرد صورت میں پیش کرتی ہے، اور اگر وہ اس مقصد کو پورا نہ کر سکے تو وہ پھر اپنے مقصد میں ناکامیاب رہتی ہے کہ شاعری میں صورت معنی کے ساتھ متحد ہوتی ہے، کیونکہ شاعر معنی کا ادراک پہلے اور صورت کی تلاش بعد میں نہیں کرتا ہے بلکہ محسوساتی ادراک رکھنے کے باعث وہ خصوص اور محسوس ہی میں عموم اور معقول کا ادراک کرتا ہے، وہ معنی آفریں صورت آفرینی کے عمل ہی میں ہوتا ہے۔ کہ صرف محسوساتی سطح ہی پر معنی روبرو اور اسکا ادراک فوری اور راست ہوتا ہے اور صرف اسی سطح پر معنی جلائے ذہن اور انبساط حواس کا ذریعہ بنتا ہے۔ کہ شعر ہمارے تمام ذرائع مدرکات کو وحدت میں لاتا ہے، اور اس طرح اس کا علم

تجربے کی کلیت پر حاوی ہوتا ہے، یہ بیک وقت تجلیٔ ذہن، صیقلِ حواس، توجۂ چشم و گوش اور شفائے قلب کا باعث ہوتا ہے۔ کہ یہاں مشاہدۂ معنی، مشاہدۂ صورت اور مشاہدۂ صورت مشاہدۂ معنی ہے، اور اس کا علم، عالم و معلوم کی وحدت، فکر اور جذبے، خیال اور تصور (ایمج)، حرف و صوت، حواس اور عقل مجاز اور حقیقت کی وحدت کا علم ہے، اور یہ اس کی فطرت ہے کہ قبل اس کے کہ آپ اس کے معنی تک پہنچ سکیں وہ آپ کے تخیل اور احساسات کو پہلے بیدار کرتا ہے کہ آپ اس کے معنی کو تخیل اور احساسات ہی کی مدد سے ادراک کرتے ہیں۔ چنانچہ جب شعر کا فوری عمل، بجلی کی حرکت کی طرح تخیل اور احساسات کے بیدار کرنے کا نہیں ہوتا ہے تو وہ اپنا مقصد حاصل کرنے میں ناکامیاب رہتا ہے کہ اس کے علم کا جواز اس کے اسی محسوسیت علم ہی میں ہے۔ حالیؔ شعری علم کے اس پہلو کی طرف کوئی خاص توجہ نہ دے سکے۔ اور اگر کوئی بات لکھی ہے تو وہ ضمنی ہے، اسے شاعری کی انفرادیت کا سبب بنا کر نہیں پیش کیا ہے۔ نتیجے کے طور پر اُن کے نظریۂ شعر میں معنی متضمن بصورت' جاری و ساری نہیں، بلکہ تنزیہی اور ماورا ہے، ان کے یہاں شاعری کا مقصد نمائی اور پنہاں نہیں، بلکہ ہویدا اور پرے پرے ہے۔

لیکن کیا ان ناقص اشاروں سے معنی اور صورت کے رشتے کا مسئلہ حل ہو جاتا ہے، اگر ایسا ہوتا تو پھر یہ جھگڑا صورت پرستوں اور افادیت پرستوں کا پیدا ہی کیوں ہوتا، کیونکہ یہ باتیں تو افلاطون اور ارسطو کے زمانے سے بار بار کہی جاتی رہی ہیں۔

یہاں یہ بات زیرِ غور نہیں ہے کہ بڑے شعراء کے کلام میں شاعری کے یہ دونوں مقصد، انبساطِ حواس اور تجلیٔ ذہن ایک وحدت میں پروئے ہوتے ہیں، بلکہ یہ بات زیرِ غور ہے کہ ایسا کیوں ہے کہ انقلابی دور میں یہ دونوں مقاصد ایک دوسرے کے مخالف میں آجاتے ہیں۔ کیا اس کا سبب انفرادی صلاحیت ہے، یہ سبب ہے کہ نا شاعر شاعری کرنے لگتے ہیں یا یہ کہ اس کے کچھ سماجی اسباب بھی ہیں۔ اور اگر اس کے کچھ سماجی اسباب بھی ہیں تو ہمیں اس کی طرف بھی توجہ دینی چاہیئے۔

میں اسے تسلیم نہیں کرتا ہوں کہ شاعری ایک بے معنی تماشائے نیرنگ صورت ہے۔ اس کے برعکس اسے بامعنی یا مقصدی صورت آفرینی تصور کرتا ہوں۔ یہ سماجی شعور کے اظہار کی ایک فنکارانہ صورت ہے، اور چونکہ فنکارانہ ہے، اس کا عمل بلا جبر اور آزاد ہے، مراد اس سے یہ کہ اگر یہ عمل کسی ایسے دباؤ کے تحت وجود میں آئے، جو اس سے خارج میں ہے۔ خواہ وہ خارجی دباؤ رزق حاصل کرنے کا ہو، یا کچھ اور ہو تو پھر وہ عمل فنکارانہ نہیں رہ جاتا ہے۔ چنانچہ اس شرط کے ساتھ میں اسے سماجی شعور کے اظہار کی ایک فنکارانہ صورت آفرینی تسلیم کرتا ہوں، اور اس تسلیم کے ساتھ یہ بات کہتا ہوں کہ جب شاعر کی سماجی زندگی، نہ صرف ۲۱

کے حصول ذات اور حصول شخصیت بلکہ زیادہ سے زیادہ انسانوں کے حصول ذات اور شخصیت کا ذریعہ ہونے کے
بجائے انکی نفی ذات، نفی انسانیت اور صرف چند انسانوں کے جلب منفعت کا ایک ذریعہ بن جاتی ہے تو پھر
ایک قوت نئے افکار اور نئے اقدار کی اس سوسائٹی کو اندر سے منقلب کرنے کی کوشش کرنے لگتی ہے،
اس وقت ایک عام رجحان اُن نئی قدروں اور خیالات کی پرورش، اور اُن کی نسبت سے جذبہ عمل کو
ابھارنے اور اُکسانے کا بڑھ جاتا ہے، کہ سوسائٹی منقلب ہوتی ہے، خیال اور عمل کی اتحادی قوت سے نہ
کہ ان میں سے کسی ایک نتیجے سے۔ اس قیمت کوئی بھی باشعور شاعر، رجعت پسند یا فراری کہلائے بغیر اپنے
کو اِس تاریخی سماجی دباؤ سے بچا نہیں پاتا ہے۔ اور اگر وہ نئے افکار اور جذبات کی پذیرائی کرتا ہے، انہیں اپنے
شعور میں تبدیل کرتا ہے تو پھر اس کے لیے تخلیق کا مسئلہ پیچیدہ اور دشوار ہو جاتا ہے کیونکہ رسمی ذریعہ اظہار
یا پرانا فارم خیالات کا ساتھ نہیں دے پاتا ہے۔ لیکن اس کے لئے ایک یہی دشواری نہیں ہوتی ہے کہ وہ
روایت شاعری سے برسرِ پیکار ہو جاتا ہے بلکہ اسے ایک اور دشواری کا بھی سامنا کرنا پڑتا ہے۔ نئے حقائق
اور نئے خیالات کی روشنی میں اس کے شعور کی سطح بلند ہو جاتی ہے، اور اس کا ایک نیا مطمحِ نظر پیدا ہو جاتا ہے۔
جو پُرانے شعراء کے مطمحِ نظر سے مختلف ہوتا ہے۔ یہ چیزیں نہ صرف اس کے کلام کی معنویت پر اثر انداز ہوتی
ہیں بلکہ معنی کی صورت پر بھی۔ اور اس طرح نہ صرف نیا معنی، مسلسل ترقی پذیر ابدی حقائق کا ہمعصر تاریخی پہلو،
ہمارے سامنے آتا ہے بلکہ اس معنی کی محسوس اور منفرد صورت بھی ہمارے سامنے آتی ہے، لیکن جس حد تک
کہ اس تخلیق میں، تاریخی تبدیلی کے دباؤ کے باعث، تخیل کے قانون، حسن کے قانون یا صورت کے قانون،
کی اطاعت نہیں کی جاتی ہے وہ تخلیق معنی کو روبرو کرنے سے قاصر بھی رہتی ہے، وہ اپنی شعری افادیت کو
ضائع کر دیتی ہے کہ اس کی افادیت اتحادِ صورت و معنی ہی میں ہے۔ اور اگر کوئی شاعر اس طرح سوچتا ہے کہ چونکہ
اس کی تحریر سماجی زندگی میں تبدیلی لانے کی ضرورت کے تابع ہے اس لئے اس کی افادیت پائی جاتی ہے
خواہ اس کی صورت شاعرانہ ہو یا نہ ہو تو پھر اس کی یہ سوچ غلط ہے کیونکہ وہ سماجی افادیت تو اپنی تقریر سے یا نثر
لکھ کر بھی حاصل کر سکتا ہے لیکن جس طرح کہ زندگی کا اصول ایک ترقی پذیر اصول ہے، جو سادہ سے پیچیدہ،
اور مکمل سے مکمل تر ہوتا جاتا ہے اسی طرح تخیل کا قانون، صورت آفرینی یا حسن کا قانون بھی ترقی پذیر ہے کہ
وہ تابع ہے معنی کو روبرو کرتے فوری اور بلاواسطہ طریقے سے پیش کرنے کی ضرورت کے۔ چنانچہ یہی
سبب ہے کہ آج تشبیہ و تمثیل کے بجائے ٹھوس استعارے پر زور ہے کہ یہ تخیل کی اعلیٰ سطح کی نشاندہی
کرتا ہے۔ اس میں معقول اور محسوس، تجرید و تفرید اور تخفیص و تعمیم، کے دونوں اصول مدغم ہوتے ہیں،
اور اگر قوت متخیلہ کوئی اور آئینہ۔ اس کے مجلیٰ تر حقائق کے راست اور فوری ادراک کا دعویٰ کرتی ہے تو پھر

اس کے استعمال سے بھی دریغ نہ کرنا چاہیے۔ کہ شاعری کی دنیا میں صداقت کا راست اور فوری انکشاف ہی اس کے حسنِ صورت سے عبارت ہے۔ اور جب یہ چیز نگاہ میں نہیں رکھی جاتی ہے اور شاعر اس تجربہ شدید اور کاہش جاں سے نظر بچا کر، اپنی سہل انگاری کو وزن یا آہنگ یعنی عناصرِ شعر سے ملمع کر کے، نثر کی پٹی ہوئی زبان میں گفتگو کرتا ہے تو اس وقت اس کا عمل شاعر کا نہیں بلکہ ایک ادنیٰ معلم یا مبلغ کا ہو جاتا ہے۔

لیکن اس کا وہ عمل ایک ادنیٰ معلم اور مبلغ کا سماجی خدمت کے نقطۂ نظر سے، کرفنی نقطۂ نظر سے ان شاعروں سے زیادہ مفید ہوتا ہے جو رجعت پسند ہوتے ہیں۔ چنانچہ ایسے ہی زمانے میں شاعری کے یہ دونوں مقاصد تصادم میں آجاتے ہیں۔ جو قوتیں کہ انسان کو اسکی انسانیت سے اس کے حواس کو اس کی عقل سے جدا کرتی ہیں، وہی قوتیں ان دونوں مقاصد کے درمیان خلیج پیدا کرنے کا باعث بنتی ہیں۔ لیکن جب انقلاب مکمل ہو جاتا ہے اور اس دور کے سارے تضاد حل ہو جاتے ہیں، تو پھر وہ دونوں مقاصد اپنا ایک نیا نقطۂ اتحاد پیدا کر لیتے ہیں۔ لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ انقلابی دور میں ہر شاعر کی تخلیق میں ان دونوں مقاصد کا تخالف پایا جائے۔ جی نیئس فطرت کی عام روش سے مختلف ہوتا ہے۔ جو کچھ کہ وہ سماجی حیثیت سے کھوتا ہے اسے وہ فطرت سے انفرادی حیثیت سے پالیتا ہے — اور کیا عجب کہ شاعری کا مسئلہ جی نیئس ہی کا ہو کہ یہ معمولی انسانوں کے بس میں نہیں ہے کہ وہ حقیقت کو الفاظ کے ذریعے روبرو کر دے۔ چنانچہ انگلستان کے بعض رومانوی ناقدوں نے تو شاعری کو جی نیئس ہی کی فطرت کا اظہار ٹھہرایا ہے۔ میں اپنے کو اس خیال کے ساتھ ماخوذ نہیں کرتا ہوں کہ شاعری جی نیئس ہی کی فطرت کا اظہار ہے ہر چند کہ اس میں بڑی صداقت ہے کہ ہر بڑا شاعر جی نیئس ہی ہوتا ہے۔

اب میں شاعری کے ذریعہ اظہار یا میڈیم کے بارے میں کچھ کہنا چاہونگا۔

میں یہ بات غالباً دو بار کہہ چکا ہوں کہ قوتِ تخیل کا طریق ادراک حسی ہوتا ہے، اور جبکہ یہ مسلّم ہے کہ قوتِ تخیلہ کی شعری صلاحیتوں میں سب سے مقدم ہے تو پھر اسے تسلیم کرنے میں کوئی دشواری نہ ہونی چاہیے کہ وہ محسوس اشیاء کے تصور یا امیج کے ذریعے سوچتا ہے۔ عقلی یا تجریدی طریق ادراک کے نقطۂ نظر سے اس کا یہ عمل انسانیت کے عہدِ طفولیت کا ہی سہی لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ قوتِ متخیلہ یا امیجنیشن کی یہی خصوصیت ہے کہ وہ امیج کے ذریعے سوچتی ہے۔ اور اسی عمل کو شعری عمل کہتے ہیں۔ لیکن چونکہ شاعری میں امیج الفاظ کی مدد سے ابھاری جاتی ہے، اس لئے شاعری کا ذریعۂ اظہار تخیلی زبان کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن جبکہ محققین لسانیات کا یہ فرمانا ہے کہ زبان اپنے اصل میں بذاتِ خود تخیلی ہے اور اس نسبت سے وہ اپنے عہدِ طفولیت میں شاعری کے ساتھ متحد رہی ہے تو پھر یہ فرق تخیلی اور غیر تخیلی زبان کا کیا۔ یہ بات بالکل درست ہے کہ دنیا کی ہر زبان اپنے عہدِ طفولیت میں شاعری کے ساتھ متحد رہی ہے کہ عہدِ طفولیت میں وہ بیشتر حسی تھی اور اس کا تجریدی

اور تعیمی کردار نمایاں نہیں ہوا تھا چنانچہ آج بھی وحشی قبائل کی عام زبان اور انکی شاعری کی زبان میں کوئی فرق نہیں ملتا ہے کہ وہ دونوں ہی تخیلی ہیں۔ لیکن یہ بات متمدن اقوام کی زبان اور شاعری کے بارے میں نہیں کہی جا سکتی ہے کیونکہ جوں جوں تمدنی ارتقا کے باعث انکی زبان عقلی علوم کے اظہار اور کمیاتی تصورات کے اظہار کا ذریعہ بنتی، ان کی شاعری کی زبان کیا عام بول چال کی زبان اور کیا مجرد خیالات یعنی فلسفے کی زبان، دونوں سے ممتاز ہوتی گئی۔ زبان جو کہ پہلے ایک تھی اب نظم و نثر کی زبانوں میں تقسیم ہو کر ان کی علیحدہ علیحدہ خصوصیات کی حامل ہو گی۔ نثری زبان بالعموم محسوس سے مجرد کی طرف مائل ہو گی کہ یہ اس کا فطری ارتقا ہے لیکن شاعری کی زبان اپنے حسیاتی کردار کو قایم رکھنے کے باعث زبان کے تجریدی اور تعقلی تقاضوں کو استعاروں کے ذریعے پورا کرنے کی طرف مائل رہی کہ استعارہ محسوس اور معقول دونوں ہوتا ہے۔ نثر کی زبان کمیاتی اور متعین تصورات کی ہوتی ہے۔ شاعری کی زبان کیفیاتی اور غیر متعین تصورات کی ہوتی ہے۔ لیکن اس سے یہ نہ سمجھ لیا جائے کہ شعری زبان کسی متعین لغت کو کہتے ہیں۔ یہ فرق رجحانات کا ہے نہ کہ لغات کا۔ شعری زبان کا رجحان تخیلی ہے (PERCEPTUAL) یعنی استعارہ سازی اور امیج سازی کا ہے اس کے برعکس نثر کا رجحان متعین تصورات یا خیال (CONCEPTS) کے پیش کرنے کا ہے۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ شاعری کی زبان نثر کی زبان سے اور نثر کی زبان شعر کی زبان سے متاثر اور مستفید نہیں ہوتی رہتی ہے۔ اس کے برعکس وہ دونوں ہی ایک دوسرے کے اسلوب کو تقویت پہنچاتی رہتی ہیں۔ لیکن نظم و نثر کی زبان کا یہ فرق بڑا مصنوعی بھی معلوم ہو سکتا ہے اگر امیج اور خیال کے فرق کو واضح نہ کیا جائے۔ خیال ایک عمومی تصور (GENERIC IDEA) ہے جو ایک جنس کی تمام منفرد چیزوں کی مشترکہ خصوصیات کا احاطہ کرتا ہے۔ اس کے برعکس امیج منفرد کا تصور ہوتا ہے۔ خیال مجرد ہوتا ہے۔ امیج ٹھوس ہوتی ہے۔ لیکن چونکہ داخلی کیفیت کی کوئی منفرد تصویر ممکن نہیں ہے کہ داخلی کیفیت غیر مرئی شے ہوتی ہے اس لئے اس کی مصوری ساداتی اقدار ٹھوس حالت سے کی جاتی ہے۔ جس سے کہ تشبیہہ یا استعارہ یا امیج وجود میں آتا ہے۔ اس میں شبہہ نہیں کہ ہمارے شعرا بھی یہی کرتے رہے ہیں لیکن چونکہ شعرا، متاخرین کے یہاں مستعار منہ کے لئے کسی ٹھوس شے کا ہونا ضروری قرار نہیں پایا تھا اس لئے ان کی امیج خیالی ہو گئی تھی۔ اس سے اس کا ٹھوس پن اور حسیت ضائع ہو گئی تھی، اور اُن کے استعارے مجرد ہو گئے تھے۔ اور یہی تجریدی رُجحان ان کے یہاں صفات کے استعمال میں بھی پایا جاتا ہے۔ وہ اس کا التزام نہیں کرتے تھے کہ شعری زبان میں جو صفت استعمال ہو وہ ٹھوس ہو۔ مثلاً یہ فرق ان کے سامنے نہیں تھا کہ شکریں ایک ٹھوس صفت ہے اور شیریں ایک مجرد صفت ہے لیکن شعری زبان سے متعلق صرف یہی جاننا کافی نہیں ہے کہ اس کی زبان ٹھوس اور محسوس ہوتی ہے یا یہ کہ اس کی زبان ٹھوس یا

استعاروں کی ہوتی ہے بلکہ یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ شعری عمل بنیادی حیثیت سے گانے کا ایک عمل ہے اور ہر چند کہ شعری عمل سے خیال کے عنصر کو خارج نہیں کیا جا سکتا ہے کہ جہاں یہ صحیح ہے کہ جذبہ تخیل کو بیدار کرتا ہے وہاں یہ بھی صحیح ہے کہ تخیل بھی جذبے کو بیدار کرتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود یہ ماننا پڑے گا کہ یہ گانے کا ایک عمل، جذبات کے اظہار کا عمل ہے نہ کہ مجرد طریقے سے فکر کرنے کا عمل ہے۔

لیکن چونکہ الفاظ کی ماہیت تمام تر حسی نہیں ہے بلکہ عقلی بھی ہے کہ ہر لفظ ایک علامت بھی ہے اسلئے شاعری نہ تو کبھی تمام تر جذبے کی شے ہو سکتی ہے اور نہ تمام تر موسیقی ہوتی ہے، زیادہ سے زیادہ اسکے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کی زبان کی دوہری سطح ہوتی ہے۔ ایک صوتی سطح اور دوسری معنوی سطح، اور یہ دونوں سطحیں آپس میں اس طرح مدغم ہوتی ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے جدا نہیں کر سکتے ہیں، لیکن سمجھنے کے لئے ہم انھیں ایک دوسرے سے جدا کر کے دیکھ بھی سکتے ہیں۔ لیکن قبل اس کے کہ میں اس کا کوئی تجزیہ کروں یہ بتانا بہت ضروری ہے کہ شعری زبان کی صوتی سطح یعنی آہنگ اور وزن وغیرہ شعر کے معنوی پہلو کے عناصر ہیں کہ وہ ادراک معنی کو تقویت پہنچاتے ہیں نہ کہ وہ کوئی آرائش یا خارجی عناصر ہیں۔ چنانچہ شعر کی ہر ایمج قبل اس کے وہ کوئی بصری تصویر کو ابھارے ایک سماعی ایمج بھی ہوتی ہے، شعر کا جذباتی پہلو اسی سماعی ایمج سے ظاہر ہوتا ہے کہ جذبات کی کیفیاتی ترجمانی الفاظ کے عمومی تصور سے نہیں بلکہ شعر کی صوتی کیفیات اور مساوی القدر حالتوں کے بصری حوالے سے ہوتی ہے۔ چنانچہ شعری ایمج چشم و گوش دونوں ہی کے حوالے کی ہوتی ہے نہ کہ ان میں سے کسی ایک کے حوالے کی۔ اسی بات کو اس طرح بھی پیش کیا جا سکتا ہے کہ چونکہ شعری ایمج ایک بصری ایمج ہی نہیں بلکہ ایک سماعی ایمج بھی ہوتی ہے۔ اس لئے قوت تخیلہ ان دونوں کے اتحاد سے ادراک معنی کرتی ہے، لیکن یہ بات اس وقت تک زیادہ واضح نہیں ہو سکتی ہے جبکہ ہم حرف و صوت کے رشتے پر بھی کچھ روشنی نہ ڈالیں۔

بجز ان چند الفاظ کے جو اسم الاصوات ہیں بقیہ الفاظ کے اصوات کا کوئی ربط ان کی معنوی حقیقت کے ساتھ نظر نہیں آتا ہے۔ چنانچہ اسی بناء پر یہ بات کہی گئی ہے کہ ہر لفظ کسی عنصر کا ایک سمبل ہے نہ کہ تصویر ہے۔ مثلاً لفظ گھوڑا، کسی گھوڑے کی تصویر نہیں ہے بلکہ گھوڑوں کے عمومی تصور کا ایک سمبل ہے۔ اور جو آواز کہ اس لفظ کے ادا کرنے سے پیدا ہوتی ہے اس کا کوئی براہ راست رشتہ گھوڑے کے ساتھ بجز اس کے کہ ہم نے اس کو گھوڑے کی تصویر کے ساتھ ملحق کر دیا ہے، نظر نہیں آتا ہے اس نظریے کی صحت کے ثبوت میں یہ دلیل بہت ہی محکم ہے کہ ایک ہی شے کے لئے مختلف زبانوں میں مختلف آواز کے الفاظ بولے جاتے ہیں۔ اور گو اب تک اسی نظریے کی حکمرانی ہے لیکن ڈیموکریٹس اور اپیکورس کے اس نظریے

کو بالکل رد نہیں کیا جا سکتا ہے کہ زبان انسان کی جذباتی حالت کی ترجمانی سے پیدا ہوتی ہے اور قبل اس کے کہ انسان اپنی غیر منظم آوازوں کو علامتی الفاظ میں منظم کر سکا وہ اپنے جذبات کا اظہار غیر منظم آواز کی مدد سے کرتا تھا۔ چنانچہ اس نقطۂ نظر سے الفاظ کی آواز کا رشتہ براہ راست معنی سے ہے۔ کہ وہ آوازیں انسان کی فطرت کا غیر شعوری اظہار تھیں، اور اگر آج حرف وصوت کا رشتہ واضح نہیں ہے تو اس کا یہ سبب بھی ہو سکتا ہے کہ وہ رشتہ ہمارے شعور کی پری ہسٹری میں دفن ہے، اور اس کو ماننے کے لئے یہ ماننا ضروری نہیں ہر گروہ کو اپنی جذباتی کیفیت کے لئے یکساں ہی آواز سے کام لینا چاہئے تھا کیونکہ وہ ہر جگہ یکساں خارجی اور داخلی حالتوں سے متعین نہیں ہوا تھا۔ لیکن یہ بات کہ الفاظ کی حسی حقیقت سے انکی معنوی حقیقت کا ایک رشتہ براہ راست ہے نہ کہ وہ صرف رسمی اور الحاقی ہے صرف انہی الفاظ کے بارے میں کہی جا سکتی ہے جو انسان کی جذباتی حالت یا جذباتی رشتوں کے ترجمان ہیں، نہ کہ تمام الفاظ کے بارے میں۔ وہ الفاظ جو خالصتاً منطقی تصورات کے حامل ہیں، یا جو تمام تر مجرد رشتوں کی نمائندگی کرتے ہیں ان کے بارے میں اس نظریے کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا ہے کیونکہ آواز سے براہ راست صرف جذبات ہی کی ترجمانی ہو سکتی ہے، نہ کہ خیال کی اور یہ بات تو آج بھی آسانی سے دیکھی جا سکتی ہے کہ جذبات کا اظہار الفاظ کے عمومی تصورات ہی سے نہیں بلکہ انکے آہنگ، وزن و دوران (DURA TION) اور لہجے سے بھی پیدا ہوتا ہے چنانچہ بسا اوقات جذباتی امور میں شکایت لب و لہجے ہی کی کیجاتی ہے نہ کہ الفاظ کی۔

اس کے یہ معنی ہوئے کہ زبان کی ابتدائی حقیقت حسی، یا صوتی ہے اور قبل اس کے کہ وہ ذہن کے تجریدی عمل کے اظہار کا ذریعہ بنی ہے وہ جذبات کے کیفیات کی ترجمان تھی۔ لیکن چونکہ کسی بھی آواز کے بامعنی ہونے کے لئے ایک تخیلی عمل کی بھی ضرورت پڑتی ہے کہ اس کے بغیر وہ آواز پہچانی نہیں جا سکتی ہے اس لئے یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ زبان کی ابتدائی حقیقت جذباتی تخیلی ہے نہ کہ صرف جذباتی۔ اور یہ بات بغیر بتائے ہوئے اظہر من الشمس ہے کہ زبان کسی فرد کی نہیں بلکہ ایک گروہ کی ہوتی ہے اور اس کے وجود کا جواز اس بات میں ہے کہ ایک کہے اور دوسرا سمجھے۔

اب میں کچھ وضاحت اس بات کی کرنا چاہتا ہوں کہ انسان کے ابتدائی معاشرے کی زبان کیوں شاعرانہ تھی وہ کیوں اس وقت بالعموم امیج کے ذریعہ اپنے جذبات اور خیالات کا اظہار کرتا اور اب اس تہذیب و شائستگی کے دور میں وہ کیوں اس طرز فکر اور طرز اظہار کو نیم وحشی کہتا ہے اور مجرد خیال کی زبان میں گفتگو کرنے پر فخر کرتا ہے۔ میں اس کی طرف اشارہ پہلے ہی کر چکا ہوں کہ جوں جوں انسان کا ذہن اور شعور ترقی کرتا گیا اور اس نے اپنے تخلیقی عمل سے فطرت کے ساتھ نئے سے نئے رشتے قایم کئے وہ زیادہ سے زیادہ تعمیمات اور

معقولات کی طرف بڑھتا گیا چنانچہ اسی نسبت سے اس کی زبان میں بھی تجریدی عناصر کا اضافہ ہوتا گیا۔ اور جوں جوں تہذیبی عوامل کے جلو میں وہ اپنے جذبات کو عقل کی حاکمیت میں لاتا گیا، وہ اپنے اظہارِ جذبہ کو، زیادہ سے زیادہ شائستہ کرتا گیا، جذبے کے تشدد اور فطری بہاؤ کو لگام دیتا گیا۔ وزن کا التزام جذبے کے فطری بہاؤ پر پابندی عاید کرنے ہی کا ایک عمل ہے، چنانچہ سیولیزیشن کا ایک پیرِ شاعری ہے اس معنی میں موجود ہے کہ سیولیزیشن، شائستگی، جذبہ، تہذیب فطرت اور عروجِ تعقل کی شے ہے۔ اور شاعرانہ طرزِ فکر، تاریخی اعتبار سے دورِ وحشت یعنی اس دور کی شے ہے جبکہ انسان سیولیزیشن سے نا آشنا تھا۔ لیکن جس طرح کہ سیولیزیشن، کلچر کی نفی نہیں کرتی ہے بلکہ اسے مرتفع کرتی ہے اسی طرح زبان کی یہ تہذیبی اور تمدنی خصوصیات۔ یعنی شائستگیٔ جذبہ اور تعقل وغیرہ، زبان کی کلچری قوتوں کی نفی نہیں کرتی ہیں بلکہ انہیں مرتفع کرتی ہیں۔ اور اگر آج زبان میں یہ اتحادِ حسیت اور معقولیت کا نہیں ہے تو اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ ان دونوں قوتوں میں کوئی ازلی مخاصمت ہے بلکہ اس کا سبب سرمایہ دارانہ نظام کی وہ پر تضاد ترقی ہے جیسے ذہن کی ترقی احساسات کے مخالف میں چاہی جس سے کہ معقولات کی زبان، شاعری کی زبان کے مخالف میں آگئی۔ چنانچہ جب یورپ کے عقلیین نے ادراکِ اشیاء کے سلسلے میں حواس کی اطلاعات کو اعتباری ٹھہرا کر خلقی خیالات (INNATE IDEAS) یا عقلِ محض کی راہ نکالی تو انہوں نے حواس اور عقل کے اسی مخالف کا مظاہرہ کیا۔ اس میں شبہ نہیں کہ چونکہ شعری زبان حسی الاصل ہے، اس لئے وہ انہیں اشیاء کا علم دے سکتی ہے جنکا احاطہ حواس کر سکتے ہیں، اور جو اشیاء کہ حواس کی دسترس سے باہر ہیں ان کا علم شعری زبان نہیں دے سکتی ہے۔ مثلاً ایٹم کی ساخت کا ادراک شعری زبان کے ذریعے نہیں کیا جا سکتا ہے اس کے لئے ریاضیاتی زبان ہی موزوں ہے لیکن اگر ادراک کی ایک صورت استعارہ بھی ہے تو یہ اتنی نارسا بھی نہیں ہے جتنا کہ اس کے بارے میں کہا جاتا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ نہ نکالنا چاہیئے کہ شاعری کی زبان سے ریاضیات کی زبان کا کام نکالا جا سکتا ہے۔ ریاضیات کی زبان کمیاتی اور شاعری کی زبان کیفیاتی ہے چنانچہ شاعری کے مقاصد زبان کی اسی ماہیت سے متعین ہوتے ہیں۔ شاعر بنیادی حیثیت سے زندگی کے کوائف کی ترجمانی کرتا ہے، اس کے اقدار اور اس کے مقاصد کا تعین کرتا ہے۔ اس کی آرزوؤں کو معرضِ اظہار میں لاتا ہے اور اس کے گوناگوں رشتوں کی آگہی پیدا کرتا ہے، نہ کہ ان میں سے کسی ایک کا بھی وہ کوئی منظم علم دیتا ہے۔ اس کے سامنے جو مقصد ہوتا ہے وہ زندگی کی صحت، حسن اور ترقی سے متعلق ایک اخلاقی جذبہ بیدار کرنے اور زندگی کی اقدار کو متعین کرنے کا ہوتا ہے نہ کہ اخلاقیات، سماجیات، نفسیات یا اس قسم کے کسی بھی علم کو منظم کرنے کا ہوتا ہے۔ وہ ان میدانوں میں عام مفکرین سے زیادہ بڑا ایک مفکر ہو سکتا ہے لیکن اس کی شخصیت بنیادی حیثیت سے ایک شاعر کی ہوتی ہے نہ کہ ایک

---

[1] یعنی جذباتی اور وحشی۔

مفکر کی۔ وہ اپنے محسوساتی علم سے لوگوں کو بنیادی حیثیت سے جذبات اور تخیل کی سطح پر متاثر کرتا ہے نہ کہ تعقّلی سطح پر۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ احساسات میں تعقّل کے عناصر نہیں ہوتے ہیں۔ ارسطو کا یہ قول ہمیشہ یاد رکھنا چاہیے کہ "ذہن میں کوئی بھی شے ایسی نہیں ہے جو اپنی صورت میں حواس میں نہ رہی ہو"۔ یہاں بات شاعر کی بنیادی شخصیت کو قبول کرنے کی ہے نہ کہ شاعری کو تعقّل کے عناصر سے آزاد کرنے کی ہے۔ چنانچہ وہ اپنی اپنی شاعرانہ شخصیت سے مجبور ہو کر، ایمیج یا ٹھوس استعاروں کی زبان اختیار کرتا ہے جو مجرد خیال کی زبان عمومی تصورات، تعمیم یافتہ ایمیج، کچلائے ہوئے استعاروں (محاوروں) پٹے ہوئے فقروں، کی زبان — سے مختلف ہوتی ہے۔

لیکن جس حد تک کہ شاعر کی سوسائٹی فنی اور معقولاتی ترقیوں سے مغلوب ہو چکی ہے وہ اپنی سوسائٹی کی مروجہ زبان کو، اپنے مقصد کے لیے بیگانہ بھی پاتا ہے۔ یہیں سے شاعر کی تخلیق کا شعوری عمل شروع ہوتا ہے کہ وہ مجرد خیال کی زبان کو شعوری طور سے رد کرنے لگتا ہے، اور اس کی جگہ مخصوص اور محسوس کی زبان شعوری طور سے تخلیق کرنے لگتا ہے۔ اس کے اسی عمل کو صنّاعی کہتے ہیں۔ جو سیویلیزیشن کے دور سے شروع ہوتا ہے۔ ورنہ سیویلیزیشن سے پہلے کے کلچر میں کسی بھی قوم کی زبان میں اس کا نام پوئیٹ (صنّاع) نہیں رہا ہے۔ وہ یا تو گانے والا ، اے یوڈوس (AOIDOS) یا پھر شاعر (کاہن) رہا ہے۔ ایک ہی زبان میں پوئیٹ (صناع) اور اے ڈوس (گانے والا) ان دونوں لفظوں کے لغوی معنی سے سیویلیزیشن کے عوامل سے تربیت یافتہ کلچر کے شاعر اور سیویلیزیشن کے عوامل سے ناآشنا کلچر کے شاعر کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ سیویلیزیشن شاعری میں آورد اور صناعی پیدا کرتی ہے۔ سیویلیزیشن میں شاعری تمام تر ایک تخلیقی شے رہنے کے بجائے ایک صنیعہ یا فن بن جاتی ہے۔ اس کی صناعیت جذبات کے فطری بہاؤ کو نظم و ضبط سے آشنا کرنے اور محسوسات کو معقولات سے مجلا کرنے میں مضمر ہے۔ یہی صناعیت کلاسیکیت ہے۔ اور اس کا مخالف رجحان رومانیت ہے۔

آیئے اب مذکورہ حقائق کی روشنی میں فارم کے کلاسیکی اور رومانوی تصورات کے فرق کو جانچیں۔ فارم کی رومانوی تعریف میں جہاں معنی اور صورت کے اتحاد یعنی شعر کے نامیاتی وجود پر زور دیا گیا ہے۔ وہاں اس کی برجستگی، بے ساختگی اور طبع زادگی پر بھی زور دیا گیا ہے اس کے برعکس کلاسیکی تعریف میں فارم کی معقولیت پر زور دیا گیا ہے جو تکمیلِ صورت سے تحلیلِ صورت کا ایک عمل ہے۔ کلاسیکیت میں معنی بے حجاب ہے۔ رومانیت میں جلوہ معنی حجاب اندر حجاب ہے۔ رومانوی شاعری میں اظہار انا یا شخصی صداقت اہم ہے نہ کہ غیر شخصی صداقت یا مسلمہ حقائق۔ اس کے برعکس کلاسیکی شاعری میں غیر شخصی صداقت

اہم ہے نہ کہ اظہار انا۔ رومانوی شاعری میں مشاہدۂ ذات مشاہدات صفات میں ہے نہ کہ ماورائے صفات، کلاسیکی شاعری مشاہدۂ صفات منزہ ہے مشاہدۂ صفات سے۔

دورِ حاضر میں فارم کا یہ رومانوی تصور روسو کی اُس نیچرلزم سے ایک خاص نسبت رکھتا ہے جس سے اس نے جاگیردارانہ تمدن (سیولیزیشن) کے شدائد پابندیٔ رسوم و قیود (ذہنی اور اخلاقی) تصنع مکر و فریب ـــ کی اصلاح چاہی تھی۔ اس کی نیچرلزم، اتحادِ فطرت، برجستگی، احساس کا علم، اور تمدنی رسوم و قیود کی پابندیوں سے آزادی کا ایک سمبل تھی۔ چنانچہ یہ اسی نیچرلزم کی بازگشت تھی کہ ورڈسورتھ نے شاعری کو "جذبات کے ایک بے جستہ سیل" سے تشبیہہ دی، اور کلاسیکی نظم و ضبط یعنی وزن کے التزام کو جذبات کے فطری بہاؤ میں سدِ راہ پاکر اسے ایک خارج سے عاید کی ہوئی شے بتایا، اور قوتِ متخیلہ کو محض احساس یا فیلنگ کے ساتھ متحد کردیا۔ ورڈسورتھ کے اس رومانوی نظریۂ شاعری کی اصلاح کولرج نے کی جو براہ راست فرانس کی رومانیت سے نہیں، بلکہ جرمنی کی رومانیت سے متاثر تھا، جہاں روسو کی نیچرلزم نے اگر ایک طرف صوفیانہ وحدت الوجودی فلسفے کی نامیت، مارٹن لوتھر کی انفرادیت پسندی، اور اجتہاد پسند رومانوی مفکرین کی انا پرستی کو قبول کرلیا تھا تو دوسری طرف اس نے ارسطاطلیسی عقل پسندی بھی قبول کرلی تھی۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ کولرج کے یہاں قوتِ متخیلہ ایک تخلیقی قوت، صورت آفرینی قوت نہیں ہے بلکہ ادراکی قوت بھی ہے (لیکن وہ اس کے ادراک کا ماخذ وجدان یا افلاطونی عقل کو ٹھہراتا ہے نہ کہ استدلالی عقل کو) چنانچہ جب کولرج شاعری کو سائنس کی ضد قرار دیتا ہے تو وہ اس کی بنیاد اس پر نہیں رکھتا ہے کہ شاعری جذبے کی شئے ہے اور سائنس عقل کی شئے ہے بلکہ اس بات پر رکھتا ہے کہ سائنس کا تعلق مظاہراتی علم استدلالی علم (UNDERSTANDING) سے ہے اور شاعری کا علم وجدانی اور وحدانی ہے۔ سائنس حقیقت کو کثرت میں تقسیم کرکے انہیں الگ الگ دیکھتی اور سمجھتی ہے اس کے برعکس شاعری پوری حقیقت کو وحدت میں دیکھتی ہے۔

لیکن اس کے باوجود یہ ماننا پڑے گا کہ جہاں تک کہ استدلالی علم یا کانٹ کے عملی عقل کا تعلق ہے رومانیت نے اس سے ایک مخاصمت پیدا کرلی تھی کہ رومانوی علم، جذباتی احساساتی اور وجدانی تھا۔ اور کلاسیکی علم استدلالی تھا۔ چنانچہ رومانیت انہیں معنوں میں لا معقولیت اور جذباتیت کی طرف مائل رہتی ہے کہ وہ کلاسیکیت کے غیر شخصی علم کے مقابلے میں اپنے شخصی علم پر بھروسہ کرتی ہے اور اس کا یہ شخصی علم تمام تر جذباتی، احساساتی اور وجدانی ہوتا ہے نہ کہ استدلالی۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ رومانیت صرف اظہار جذبہ کی شے ہے۔ لیکن جس وقت کہ ہم یونانی کلاسیکیت کو چھوڑ کر،

یورپی کلاسیکیت کو کھرچ گرد سمجھتے ہیں اور اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ وہ بنیادی حیثیت سے کرسچین ریلزم کی ایک تحریک تھی۔ جو فطرت کو شر تصور کرتی اور ذات کو صفات سے باہر ڈھونڈھتی تو اس وقت رومانیت کا انقلابی عمل بہت کھل کر ہمارے سامنے آتا ہے رومانیت اپنے نیچرلزم کے ادب میں جس کی آغاز روسو کے انکار سے ہوتی ہے اسی سچی حقیقت پسندی کے خلاف ایک ردعمل تھی جس نے سچی عقائد کے برخلاف ذات و صفات کو متحد کیا اور یہ اس کے اسی اتحادِ ذات وصفات کا نتیجہ تھا کہ شعرا اور فنکار محسوس اور منفرد کے دکھانے پر زور دینے لگے جس سے فارم کی اہمیت اجاگر ہوئی ورنہ سچی حقیقت نگاری والی کلاسیکیت میں جہاں "عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا" وہاں حقیقت یعنی تحلیل مؤثر ہے نہ کہ تخلیق مؤثر ہیں رومانیت کا انقلابی عمل صرف دل کی دنیا کو بیدار کرنے اور ادب میں جمہوری اور اجتہادی عناصر کو فروغ دینے ہی کے رشتے سے نہیں رہا ہے بلکہ اس رشتے سے بھی انقلابی ہے کہ اس نے فطرت کو حقیقت کے ساتھ متحد کیا اور عموم کا جلوہ خصوص میں دکھایا۔

چونکہ یورپی کلاسیکیت یا سچی ریلزم میں حقیقت کا ادراک فطرت سے باہر اور عموم کا مشاہدہ خصوص سے باہر کیا جاتا اس لئے وہ ریلزم محض استدلالی، واعظانہ اور بے جان ہو گئی تھی، اور اس ریلزم کے قواعد ضوابط جاگیردارانہ نظام کے اس جکڑ بند کے ساتھ متحد ہو گئے تھے جو انفرادی اجتہاد کی دشمن اور تقلید پسندی اور اسناد پرستی کی مؤید تھی۔ رومانیت نے ان سارے قیود کو توڑ کر جہاں اظہار فطرت اور وجدانی ادراک فطرت کو ادب کا موضوع قرار دیا وہاں یہ بات بھی مستحکم کی کہ شاعری مسلّمہ حقائق یا مروجہ عقائد کی تبلیغ کا نام نہیں بلکہ زندگی کی یا فطرت کی انفرادی صورت کی تخلیق ہے۔

مختصر یہ کہ رومانیت کلچر کی جمہوریت یعنی اشتراک، جذبہ، آزادی اور مساوات اور کلچر کی اندرونی تخلیقی قوت یعنی طبع زادگی، انفرادیت، برجستگی، بے ساختگی، جذباتیت اور لاشعوریت کی نمائندگی کرتی ہے دوسرے الفاظ میں یہ ہماری اس فطرت کی نمائندگی کرتی ہے جو بے زنجیر اور ناقابل زنجیر ہے۔ چنانچہ جب سیویلیزیشن روبہ انحطاط ہو جاتی ہے تو رومانیت اپنی اسی انقلابی قوت سے اسکو تخلیقی قوت سے آشنا کرتی ہے۔ اسکے برعکس کلاسیکیت تسلیم و رضا، پابندیٔ رسوم و قیود و نظم و ضبط، اطاعت احکام و اسناد، تسخیر نفس، تہذیب نفس، غیر شخصی صداقت یعنی معقولات صناعی اور پرکاری کی نمائندگی کرتی ہے۔ اور وہ بڑا ہی غیر دانشمند انسان ہوگا جو ان دونوں اصولوں میں سے کسی ایک کو نظرانداز کر دے لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ جب ان میں سے کوئی ایک دوسرے کی قیمت پر منفرد صورت اختیار کر لیتا ہے تو پھر دوسرا اس کا ضد بھی بن جاتا ہے چنانچہ رومانوی بغاوت اسی وقت وجود میں آتی ہے جبکہ کلاسیکیت شدت اختیار کر لیتی ہے اور پھر جب رومانیت

اپنے افراط و تفریط کو پھیلانے لگتی ہے تو پھر اس کے ردِ عمل میں کلاسیکیت مقبول ہونے لگتی ہے لیکن اگر ایک کو دوسرے کی قیمت پر فروغ نہ دیا جائے تو یہ ضروری نہیں کہ وہ دونوں ایک دوسرے کی ضد بن جائیں کیونکہ تمدنی ادوار کی بہترین شاعری نے جو قوانینِ حسن بے نقاب کئے ہیں وہ ان دونوں اصولوں کے باہمی انجذاب پر مبنی ہیں۔ اگر ایک طرف شاعری میں تخلیقی عناصر ابھارا جانا ضروری ہے کہ اس کے بغیر وہ شاعری ہی نہیں تو دوسری طرف کسی متمدن معاشرے میں وہ بغیر صناعیت کے نہ تو وجود میں آتی ہے اور نہ کوئی معنی رکھتی ہے لیکن چونکہ شعری ادب نثری ادب اور کلچر، سیویلزیشن سے با اعتبار زمانہ مقدم ہے اس لئے شاعری فطرتاً رومانیت کی طرف جھکتی ہے لیکن اس کے رومانیت کی طرف جھکنے کے یہ معنی نہیں ہیں کہ وہ تہذیبی عناصر یا کلاسیکیت کی نفی چاہتی ہے۔ کیونکہ جس طرح کہ سیویلزیشن کلچر کی ضد نہیں بلکہ کلچر کی ایک مرتفع صورت ہے اسی طرح تمدنی دور کی کلاسیکی پابند شاعری بھی تاریخ سے ماقبل زمانے کی آزاد رومانوی شاعری کی ایک مرتفع صورت ہے۔ اور اگر کلاسیکی دورِ غلامی سے لے کر دورِ حاضر کی سرمایہ دارانہ غلامی کے زمانے تک سوسائٹی کی ترقی اس معنی میں پر تضاد رہی ہے کہ وہ ذہن کو احساسات کی قیمت پر فروغ دیتی رہی ہے اور اپنی فنی اور عقلی ترقیوں سے انسانی محنت کو، آزاد تخلیقی محنت کو ذریعہ انبساط بنانے کی بجائے، اسے بیگاری میں تبدیل کرتی رہی ہے اور انسان میں اپج اور تخلیقی صلاحیتوں کو ابھارنے کے بجائے اس میں میکانکیت پیدا کرتی رہی ہے جس سے شاعری سیویلزیشن کے تضاد میں آگئی، تو یہ ہماری ترقی کا کوئی اٹل قایم رہنے والا دور نہیں ہے بلکہ ایک عارضی دور ہے جو سرمایہ دارانہ نظام کے تضادوں کی نفی کے ساتھ ساتھ ختم ہو رہا ہے، اور اب اس کی جگہ ایک ایسا نظام ابھر رہا ہے جہاں سیویلزیشن کا مقصد انسانوں کو کلچر سے بیگانہ کر کے انہیں اسباب پیداوار میں تبدیل کرنے کا نہیں بلکہ انہیں بلا تفریقِ خاص و عام کلچر کی اعلیٰ سطح پر لے جانے کا ہے۔ اور یہ بات میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ کلچر اہلِ محفل کے ساتھ اشتراک جذبہ چاہتا ہے۔ یہ غیر طبقاتی اور جمہوری ہوتا ہے اور جب کسی انسانی قوم کے کلچر میں یہ خصوصیت باقی نہیں رہ جاتی ہے۔ وہ خاص و عام، حاکم و محکوم کے طبقات میں تقسیم ہو جاتی ہے اور حاکم طبقہ تہذیبی عوامل کو زیر دستوں کو دبانے کے لئے استعمال کرتا ہے اور استحصالِ محنت کے اصول کو قایم کر کے، انکی محنت کو تخلیقی جوہر، انبساط کے عنصر سے عاری کر دیتا ہے تو پھر شاعری کا رومانوی اصول ہی اس قوم کی شاعری کا اصول بن جاتا ہے کہ ساری اجتماعی کوششیں اس صورتِ حال کو بدلنے پر مرتکز ہو جاتی ہیں۔

اسوقت بغاوت مروجہ افکار و خیالات کے خلاف ہی نہیں ہوتی ہے بلکہ اس نظم و ضبط کے خلاف بھی ہوتی ہے جو کلاسیکی فارم کے نام سے منسوب ہوتی ہے۔ لیکن دانشمندی سیویلزیشن کی بیگانہ کن طاقتوں، رشتۂ زر، استحصالِ محنت، کموڈیٹی پروڈکشن کی مخالفت میں ہے نہ کہ کلاسیکی آرٹ کے نظم و ضبط اور صناعیت

اور معقولیت کی مخالفت میں۔ کیونکہ کلچر خواہ کتنا ہی قدیم کیوں نہ ہو وہ ہر زمانے میں اور ہر صورت میں اکتسابی رہا ہے قدیم سے قدیم کلچر میں انسان کی شعوری کوشش کا عنصر موجود رہا ہے۔ شاعری انسان کے لئے کبھی بھی اس طرح جبلّی اور فطری نہیں رہی ہے جس طرح کہ چہچہانا چڑیوں کے لئے فطری ہے۔ انسان کا نغمہ اسکی حیوانی زندگی کی کوئی آواز نہیں بلکہ اس کی روح یا انسانی زندگی کا ایک مربوط اور منظم نغمہ ہے یہ اسکی حیوانی جان کی نہیں بلکہ انسانی روح کی ایک آواز ہے۔ جان ایک حیاتیاتی اصول ہے' اس کے برعکس روح (SOUL) سوچنے' محسوس کرنے اور آرزو کرنے کی ایک قوت ہے جان تابع ہے نامیاتی جسم کے قوانین کے' یہ خود بین و خود آرا خود پسند و خود نگر ہے انسانی روح' اس کے سماجی طریق احساس اور ادراک یعنی اس کے تخیل و تعقل' ذوق و شوق اور سوز و گداز کا ایک سمبل ہے۔ یہ اس اصول کی نمائندگی کرتی ہے جو خودی اور غیر خودی کو حیاتیاتی اصول اور اخلاقیاتی اصول کو متحد کرتی ہے۔ شاعری انسان کی اسی روح کا ایک اظہار ہے توسیع تخییل' اتحاد خودی و غیر خودی' اتحاد حواس و عقل' جذبہ و فکر کے اس نقطے پر جہاں شاعر کی انفرادیت حُبِ غیر میں مدغم ہو کر صفر ہو جاتی ہے۔ شاعری حُبِ ذات سے نہیں ہوتی ہے۔ اس صداقت کا حلف شیلی[۱] اور کیٹس[۲] دونوں ہی نے اٹھایا ہے۔ شاعری اپنی ذات کو غیر ذات میں مدغم کر دینے' حسن پر نثار ہونے' اس کے شیدائی بننے

ا؎ "THE GREAT SECRET OF MORALS IS LOVE; OR A GOING OUT OF OUR OWN NATURE AND AN INDENTIFICATION OF OVERSELVES WITH THE BEAUTIFUL WHICH EXISTS IN THOUGHT, ACTION, OR PERSON NOT OUR OWN. A MAN TO BE GREATLY GOOD MUST IMAGINE INTENSELY AND COMPREHENSIVELY; HE MUST PUT HIMSELF IN THE PLACE OF ANOTHER AND MANY OTHERS; THE PAINS AND PLEASURES OF HIS SPECIES MUST BECOME HIS OWN."

A DEFENCE OF POETRY
SHELLEY

۲؎ " A POET IS THE MOST UNPOETICAL OF ANYTHING IN EXISTENCE; BECAUSE HE HAS NO INDENTITY HE IS CONTINUALLY IN FOR, AND FILLING SOME OTHE BODY. THE SUN, THE MOON, THE SEA, AND MEN AND WOMEN, WHO ARE CREATURES OF IMPULSE, ARE POTICAL AND HAVE ABOUT THEM AN UNCHANGEABLE ATTRIBUTE; THE POET HAS NONE, NO INDETITY."

KEATS —
LETTER TO WOODHOUSE

اور دل باختگی کے جذبے سے پیدا ہوتی ہے نہ کہ اپنے ایگو کے اظہار سے۔ قبل اس کے کہ شاعری کو اظہارِ خودی کا ذریعہ بنایا گیا ہے یہ اس کے روح کا اظہار، اجتماعی شعور کا اظہار تھی۔ لیکن وہ ایک اظہار محض نہیں بلکہ ایک رقصِ جذبہ تھی۔ اور جس طرح کسی بھی رقص کی ہم آہنگی (ہارمونی) کا تصور بغیر کشمکش کے نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح شاعر کے رقصِ حسرت وصورت یا شاعری کی ہم آہنگی کا تصور بھی بغیر کشمکش کے نہیں کیا جا سکتا ہے۔ وہ کشمکش جو شاعری کی ہم آہنگی کو جنم دیتی ہے شاعر کے ایگو اور روح کی کشمکش ہے کہ اس کا ایگو اس کی روح سے اور اس کی روح اس کے ایگو سے آزاد نہیں ہے۔ چنانچہ نفسیاتی نقطۂ نظر سے یہ ایک نفسیاتی عمل ہے، ایگو اور روح کی کشمکش کو ہم آہنگی میں تبدیل کرنے کا یہ ایک خواب بھی ہے اور ایک جہاد بھی۔ یہ صحیح ہے کہ شعر نمو کرتا ہے۔ ظلمتکدۂ جذبہ اور گنجینۂ لاشعور سے لیکن چونکہ اس کی تربیت شعور کی دنیا میں ہوتی ہے شاعر شعورِ جذبہ کو آہنگ کے اور امیج کو معنی کے تابع کرتا ہے۔ اور اس سے بڑا نکتہ یہ ہے کہ شاعری ابلاغ محض نہیں بلکہ اتحادِ ذات یا اتحادِ فطرت بھی ہے چنانچہ شاعری میں رومانوی اور کلاسیکی دونوں ہی اصول سرگرم عمل رہتے ہیں کہ وہ ایک دوسرے کے مددگار ہیں نہ کہ ایک دوسرے کی ضد ہیں۔

ان دونوں اصولوں کے باہمی عمل سے کوئی نظم کیونکر وجود میں آتی ہے میں اس کے داخلی عمل کی کوئی مصوری نہیں کر سکتا ہوں۔ میں تو نظم کی صرف خارجی ہیئت ہی کی طرف اشارہ کر سکتا ہوں۔

چونکہ نظم قانونِ تخیل کے تحت نمو کرتی ہے اور قوتِ تخیلہ ایک تخلیقی قوت ہے نہ کہ ترتیبی اس لئے اگر کسی نظم میں نشوونما، حرکت اور زندگی کے آثار نہیں ہیں تو پھر وہ کوئی تخلیقی یا نامیاتی نظم نہیں بلکہ ایک میکانکی نظم ہے۔ دوسری بات اس سلسلے میں یہ قابلِ غور ہے کہ چونکہ نظم خودی اور غیر خودی یا ایگو اور روح کے اتحاد یا تنازعہ سے وجود میں آتی ہے نہ کہ وہ خالصتاً اظہارِ خودی ہوتی ہے اس لئے وہ قانونِ ابلاغ کے تابع ہو جاتی ہے۔ ہرچند کہ شعری ابلاغ نثری ابلاغ سے مختلف ہوتا ہے۔ شعری ابلاغ کی نوعیت حسی اور محسوس ہوتی ہے۔

نظم کے نامی ہونے سے اول تو یہ مراد ہے کہ خیال اپنی صورت سے ماورا نہیں، بلکہ اپنی صورت کے ساتھ متحد ہوتا ہے۔ یونیورسل منفرد میں ہوتا ہے نہ کہ اس سے باہر۔ ثانیاً یہ کہ نظم کا ہر جزو کل کے ساتھ اس طرح مربوط ہوتا ہے کہ کل جزو کی اور جزو کل کی وضاحت کرتا ہے۔ سوم یہ کہ نظم کی روئیدگی کی ہر منزل اپنی جگہ پر مکمل ہوتی ہے۔ اسے مثال سے یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ ہرچند کہ بچہ جوان ہونے سے پہلے بڑھتا رہتا ہے لیکن وہ اپنے نشوونما کی ہر منزل میں مکمل رہتا ہے۔ اس کا نشوونما نامیاتی ہوتا ہے نہ کہ تعمیری۔ نظم کی ہیئت ایک مقالے کی ہیئت سے بالکل مختلف ہوتی ہے، مقالہ اپنے مقصد کی طرف تیزی سے دوڑتا ہوا نظر آتا ہے بشرطیکہ وہ کوئی اچھا مقالہ ہو۔ اس کا سفر حاصل سفر نہیں ہوتا ہے بلکہ مقصد تک پہنچنے کا ایک

ذریعہ ہوتا ہے اس کے برعکس نظم کا سفر حاصل سفر بھی ہوتا ہے وہ اپنے مقصد کی طرف تیزی سے نہیں دوڑتی بلکہ اس کا مقصد اس کے سفر کی ہر منزل میں مضمن ہوتا ہے۔ اگر کسی نظم کے سنتے وقت یہ خواہش پیدا ہو جائے کہ جلد از جلد اس کا مقصد واضح ہو جائے تو پھر وہ نظم شاعری کے معیار سے گر جاتی ہے۔ اس کے برعکس تخلیقی نظم کے سنتے وقت اُس میں آدمی کھو جاتا ہے کہ وہ اسے غور ہی نہیں کرتا ہے کہ نظم سے ماوراء بھی اسکا کوئی مقصد ہو سکتا ہے۔ اس نامیاتی فارم کی پانچویں خصوصیت یہ ہے کہ اس کا تاثر ایک کل کا ہوتا ہے جسے ایک لمحے میں گرفت میں لیا جا سکتا ہے۔ وہ نہ تو ٹکڑوں میں سمجھے جانے کی چیز ہے اور نہ اس کے تاثر کو لمحوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

لیکن فارم کا یہ نامیاتی تصور نامعقول بھی بن سکتا ہے اگر وہ تمام تر اپنی روئیدگی ہی کے اصول کے تابع ہو جائے اور معقولات اور ابلاغ کے اصول سے افادہ نہ کرے۔ شاعری ایک شعوری تخلیق ہے نہ ایک درخت یا ایک بچے کی طرح جنم لینے والی فطری شے کہ وہ اپنی روئیدگی کے اصول میں خود مختار ہو۔ شاعری کی زبان ایمج نہیں بلکہ قابل فہم ایمج ہے کہ شعر اس وقت تک مکمل ہی نہیں ہے جب تک کہ اسکا سمجھنے والا نہ ہو۔ شعری ایمج شاعر کے انفرادی تجربے کی ایک محسوس صورت ہی نہیں ہوتی ہے بلکہ اس کے تجربے کی عمومیت اور معقولیت کا بھی احاطہ کرتی ہے۔ چنانچہ شاعر اپنی ایمج کو قابل فہم بنانے کی نسبت ہی سے ایک صانع ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ شاعر کی صناعیت ایک ایسی زبان کی تخلیق میں ہے جو اس کے تجربے کی انفرادیت اور جیتیت کے ساتھ ساتھ اس کے تجربے کی عمومیت اور معقولیت کا بھی احاطہ کر سکے۔ اور وہ زبان صرف ٹھوس استعارس کی ہے کہ استعارہ ہی ان دونوں اصولوں پر حاوی ہوتا ہے۔ لیکن چونکہ ٹھوس استعارس کو وضع کرتے رہنا کوئی آسان کام نہیں ہے اس لئے سہل انگاری کی وجہ سے ہمارے زیادہ تر شعراء تسلیم یافتہ ایمج یا پھر نثر کی بے جان زبان میں گفتگو کرنے لگتے ہیں۔ جو ان کے تجربے کی انفرادیت، تازگی، اور بلا واسطگی کے اظہار سے قاصر رہتی ہے۔

اس سے یہ بھی نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ شاعری کا مسئلہ کچھ فارم ہی کا نہیں ہے بلکہ بیان یا اسلوب کا بھی ہے۔ ایک ایسا بیان یا اسلوب جس کا جواز صرف ایگو کے اظہار میں نہ ہو بلکہ اس بات میں ہو کہ اس سے انسان کے عرفان و آگہی میں اضافہ ہوا ہے اُس کی زبان کی لکنت دور ہوئی ہے اور اس کا قلب وسیع تر ہوا ہے۔ کیا ایسا بیان، ایسا اسلوب کوئی بھی شاعر روح اور ذہن کی بیداری کے بغیر پیدا کر سکتا ہے۔ جب بھی کوئی قوم اپنی سوچنے سمجھنے، محسوس کرنے اور آرزو کرنے کی صلاحیت کسی بھی وجہ سے کھو دیتی ہے تو پھر اس سے اس کی روح رخصت ہو جاتی ہے اُس وقت وہ قوم شاعری نہیں کرتی ہے بلکہ "ہرے ہرے طوطے کھاتی ہے" کہ روح سے عاری ہو کر انسان بس یہی کر سکتا ہے۔

ریاض احمد

جدید اردو نظم کا ارتقاء

اگست سنہ ۱۸۶۷ء (اور ایک دوسری روایت کے مطابق مئی سنہ ۱۸۷۴ء) میں آزاد نے پہلے پہل اردو زبان کو نظم کا ایک نیا تصور بخشا جو ان کی دانست میں انگریزی ادب سے ماخوذ تھا۔ ان کے پیش نظر دو بنیادی اصول تھے۔ ایک موضوع کا تسلسل دوسرے حسن وعشق کے محدود کوچے سے نکل کر فطرت اور دوسرے موضوعات تک رسائی" اس کے نمونے انھوں نے اپنی بعض مثنویوں میں پیش کئے۔ اس نئی شاعری کے لئے انھوں نے مروجہ اصنافِ سخن میں سے مثنوی کو اس لئے انتخاب کیا کہ مسلسل موضوعات کے لئے یہی صنف اس وقت تک استعمال ہوتی چلی آئی ہے۔ اسی خصوصیت کی بنا پر حالی نے بھی مثنوی کے امکانات پر خاص زور دیا تھا۔ ان کے ساتھ ساتھ حالی نے بھی اس نئی شاعری میں اپنی طبیعت کے جوہر دکھائے۔ لیکن جہاں آزاد کا مطمح نظر خالص تھا۔ حالی سر سید تحریک کے زیر اثر اس ادبی تحریک کو قومی ترقی کے لئے بھی استعمال کرنا چاہتے تھے۔ ان دو بزرگوں کی تمام تر کوششیں ایک ردِ عمل کی حیثیت رکھتی تھیں جس میں سلبی پہلو غالب تھا۔ کیونکہ یہ تحریک مغربی ادب کے وسیع مطالعہ کا نتیجہ نہ تھی۔ ان کی کاوشوں کی پہلی اور خاص وجہ نئے رجحانات کے ماتحت اپنے ادب کی خامیوں کا احساس تھا۔ البتہ ان خامیوں کی اصلاح کے لئے انھوں نے ایک خارجی سہارا تلاش کرنا چاہا جس کا مواد بدلتے ہوئے حالات اور مغربی غلبہ کے زیر اثر انھوں نے مغربی ادب اور اصول تنقید کے متعلق بعض سنی سنائی اور سطحی باتوں سے حاصل کیا۔ کچھ بھی ہو اس تحریک نے ہمیں بعض نئے تصورات بخشے:۔

(۱) موضوع کا تسلسل (۲) موضوع کی وسعت (۳) شعر وادب کا اخلاقی اور قومی مقاصد کیلئے استعمال۔ مروجہ شاعری میں ان کے پیش نظر ایک خاص متکلم کی تبذل اور کسی حد تک مصنوعی عشقیہ غزل کے نمونے تھے۔ جس سے غلط طور پر یہ احساس پیدا ہوتا تھا کہ شاعر کے جذباتی اور داخلی اظہار نے شاعری کو پستی کی طرف دھکیل دیا ہے۔ اور اسی احساس کا ردِ عمل یہ تھا کہ مندرجہ بالا تصورات شاعری میں خارجی حقائق کی صورت میں داخل ہوئے آزاد، حالی، شبلی، اسمٰعیل وغیرہ نے اپنی نظموں کے موضوعات کو خاص کوشش سے خارجی دنیا تک

محدود رکھنا چاہا۔ آزاد نے فطری مناظر کو اور حالی نے اخلاقی مضامین کو اپنا موضوع بنایا۔ یہی حال اسمٰعیل کا تھا، شبلی نے تاریخی واقعات کو نظم کیا۔ اور ہنگامی سیاسی حالات پر نظمیں کہیں۔ جہاں موضوع علمی یا اخلاقی تھا۔ وہاں تسلسل کے لئے منطق کا سہارا ڈھونڈنا پڑا۔ اور اس طرح جذبات تو ایک طرف، موضوع کے داخلی تسلسل کو بھی سرتاسر نظر انداز کر دیا گیا۔ مسدس حالی کو چھوڑ دیجئے تو اس دور میں کوئی نظم ایسی نظر نہیں آتی جس میں شاعر کے تاثر کا پتہ چل سکے۔ ذاتی تجربے کے فقدان نے ان نظموں کو منظوم نثر کی حد سے آگے نہ بڑھنے دیا۔ آزاد جو نثر میں ایک رنگین اور تخیلی انداز بیان کا دلدادہ تھا۔ نظم کے میدان میں بالکل سپاٹ طرز بیان اختیار کر لیتا ہو۔ اسمٰعیل نے بچوں کے لئے جو نظمیں لکھیں۔ وہ اگرچہ آج تک بچوں کی کتابوں میں شامل ہوتی چلی آرہی ہیں۔ لیکن شاید کسی بچے نے آج تک اس کی نظم کو دلچسپی سے نہیں پڑھا۔ اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ بچوں کے لئے ان نظموں کے موضوعات ان کی ذہنی سطح سے قریب نہیں آسکے۔ ایک بچے کا ذہنی تجربہ ان کی بنیاد نہیں بن سکا۔ اس کے مقابلے میں ذرا اونچی جماعتوں میں شاید نظیر اکبر آبادی کی نظموں کے بعض ٹکڑے بچوں کی دلچسپی کا سامان بن سکتے ہیں۔

اس کے بعد اکبر نے ہمیں ایک نئے اسلوب سے آشنا کیا۔ اور یہ خاصا دلچسپ تھا، اس لئے کہ اکبر کے موضوعات اگرچہ خارجی دنیا سے اخذ کئے جاتے تھے۔ لیکن اکبر نے ان موضوعات کے متعلق صرف اپنے ذاتی رد عمل کو بیان کیا ہے۔ وہ پردے پر ایک عالمانہ مضمون سپرد قلم نہیں کرتا۔ صرف یہ کہہ کر چپ ہو جاتا ہے "عقل پہ مردوں کی پڑ گیا"۔ اکبر نے پہلے پہل ہمیں یہ بتایا کہ ذاتی تاثر اور تجربے صرف حسن و عشق ہی تک محدود نہیں، بلکہ دنیا کی ہر چیز ان کے دامن میں سمٹ کر آسکتی ہے اور شعر کی دنیا میں ہر خارجی چیز کے لئے اس تاثر اور تجربے کے اظہار کی صورت میں گنجائش موجود ہے۔ لیکن اظہار کی صورت چونکہ ایک خاص انداز تک محدود تھی۔ جس کیلئے ایک خاص قسم کی افتاد طبع کی ضرورت تھی اس لئے اکبر کے بعد یہ انداز بھی مٹ گیا۔

جہاں تک انداز بیان کا تعلق ہے ان میں سے کسی بزرگ نے بھی ہیت کی حد سے آگے بڑھنے کی کوشش نہیں کی، مسلسل نظم کا تصور اردو فارسی میں پہلے بھی موجود تھا۔ لیکن کچھ ایسی صورت تھی کہ عموماً ایک نظم کی ہیئت ہی اس کے موضوع کو متعین کرتی تھی۔ غزل کا موضوع اس کی ہیئت سے مختص تھا قصیدہ غزل سے مختلف نہ تھا، لیکن جس طرح قصیدے کا موضوع مقرر تھا۔ اسی طرح اس کی ہیئت بھی متعین ہو چکی تھی۔ واسوخت اور مثنوی کا بھی اپنا اپنا میدان تھا۔ لیکن اکثر اصناف سخن بنیادی طور پر طریق اظہار میں غزل سے مختلف نہ تھیں۔ ترجیع بند وغیرہ اکثر غزلیات کے مجموعے بن جاتے ہیں۔ مثنوی میں بھی بیت کی تقسیم اس طرح واقع ہوتی تھی کہ ایک مضمون کا ہر منطقی جزو بیت کی حد سے آگے نہ نکل سکتا تھا اور قافیہ ردیف کے اختلاف کے علاوہ مثنوی اور غزل میں اور کوئی تمیز باقی نہ رہ جاتی تھی نہ موضوع کا ارتقاء کہیں مدنظر ہوتا تھا۔ صرف مختلف ٹکڑوں کو اکٹھا کر دیا

جاتا تھا۔ تصوف کے رنگ کی مثنویوں یا تاثراتی مثنویوں کے علاوہ بھی یہ انداز قائم رہتا تھا۔ مثال کے لئے اردو کی مسلمہ بہترین مثنوی سحرالبیان میں اکثر مقامات ایسے آجاتے ہیں، جہاں قصہ کا دامن چھوڑ کر شاعر کسی خاص کیفیت کو پیش کرتا ہے تو جو کچھ کہتا ہے، اس کا انداز بالکل غزل کا ہوتا ہے۔ یہ ٹکڑا مثنوی کے بہترین ٹکڑوں میں شمار ہوتا ہے ؎

خفا زندگانی سے ہونے لگی ۔۔۔ بہانے سے جا جا کے سونے لگی
ٹھہرنے لگا جان میں اضطراب ۔۔۔ لگی دیکھنے وحشت آلودہ خواب
نہ اگلا سا ہنسنا نہ وہ بولنا ۔۔۔ نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھولنا
جہاں بیٹھنا پھر نہ اٹھنا اسے ۔۔۔ محبت میں دن رات گھٹنا اسے
کہا گر کسی نے کہ بی بی چلو ۔۔۔ تو اٹھنا اسے کہہ کے ہاں جی چلو
جو پوچھا کسی نے کہ کیا حال ہے ۔۔۔ تو کہنا یہی ہے جو احوال ہے
کسی نے جو کچھ بات کی بات کی ۔۔۔ یہ دن کی جو پوچھی کہی رات کی
کہا گر کسی نے کہ کچھ کھائیے ۔۔۔ کہا خیر بہتر ہے منگوائیے
جو پانی پلانا تو پینا اسے ۔۔۔ غرض غیر کے ہاتھ جینا اسے

لیکن اس حصے میں اشعار کی ترتیب بدل دینے سے، یا بعض اشعار یا مصرعوں کے حذف کر دینے سے کیفیت کے اظہار میں کوئی نقص واقع نہیں ہوتا۔

بہرحال یہ جتلانا مقصود تھا کہ قدیم نظم میں جس طرح تسلسل کا تصور یا معیار ایک خارجی سلسلۂ تعلقات تھا۔ اسی طرح آزاد اور حالی نے جب مسلسل نظم کو رواج دینا چاہا تو ان کا مطمح نظر کچھ بہت زیادہ مختلف نہ تھا آزاد نے مثنوی شب قدر کو پھیلا کر رات کی ہر کیفیت پر حاوی کرنا چاہا ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہاں وہ ایک قصیدہ نگار سے کس حد تک مختلف ہیں۔ شوکت الفاظ بھی وہی ہے۔ اپنی شاعرانہ قدرت۔ زبان دانی اور وسعت معلومات کو پیش کرنے کی خواہش بھی بدستور موجود ہے۔ ان کی ایک مثنوی زمستان اس طرح شروع ہوتی ہے۔

آزمستاں تم تو ہے بادشہ برفانی ۔۔۔ شاہ برفانی و شاہنشہ برفانی
تخت اقبال ہے عالم سے نرالا تیرا ۔۔۔ اور ہے دربار سر کوہ ہمالہ تیرا

اس کے مقابلے میں سودا کا قصیدہ دیکھئے:۔

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستان سے عمل ۔۔۔ تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل

یا انکی یہ مثنوی:۔ سردی اب کے برس ہے اتنی شدید ۔۔۔ صبح نکلے ہے کانپتا خورشید

صرصر صبح جاں کھوتی ہے — تیر کی ادل کے پار ہوتی ہے
کانپتے ہیں سخت دکوہ دجبال — موسم رسے ہے یار دیا بھوپچال

طریق اظہار میں بنیادی طور پر کوئی فرق نظر نہیں آتا۔

غرض نئی شاعری کے ان علمبرداروں کے ہاں فن کی کوئی ایسی جدید صورت نہ تھی جو قدیم انداز سے بنیادی طور پر مختلف ہو۔ انھوں نے فن کو ایک سرتاسر خارجی معیار سے جانچنا چاہا اور خارجی انداز کے سہارے ہی اسے آگے بڑھانا چاہا۔ ایک چیز اس ضمن میں اور قابل غور ہے کہ شعر و ادب کے متعلق یہ شعوری کوششیں اتنی جلدی کیوں شروع ہو گئیں۔ وقت کا انتظار کیوں نہ کیا گیا۔ کہ ذہنیت کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ شعر و ادب خود داخلی طور پر اپنی اصلاح کر لیں۔

نئی حاکم قوم کا ردِ عمل اس سلسلے میں واضح ہے انگریزوں نے کمپنی کے عہد ہی سے اپنی ضروریات کے مطابق اپنے ڈھب کی کتابیں لکھوانی شروع کر دی تھیں فورٹ ولیم کالج میں کم و بیش اُنیس انشا پرداز کام کرتے رہے۔ لیکن یہ تحریک بحیثیت مجموعی اسی طبقہ تک محدود رہی اور عوام یا عام ادیبوں کو متاثر نہ کر سکی۔ غالب نے اس تحریک سے الگ رہ کر اپنی اجتہادی قوتوں کے بھروسے پر ایک اسلوب ضرور اختیار کر لیا تھا۔ لیکن حالت یہ تھی کہ سرسید نے غالب سے متاثر ہونے کے باوجود اپنی کتاب آثار الصنادید کو پہلی مرتبہ ایک ایسے ادیب سے لکھوایا جو مقفیٰ اور مسجع اسلوب کا دلدادہ تھا۔ غدر کے بعد مسلمان کی حیثیت ایک معتوب قوم کی تھی۔ اور اس وقت کے رہنماؤں نے قوم کو ادبار اور پستی سے نجات دلانے کے لئے جو طریقہ اختیار کیا اس کی اہم شق یہ تھی کہ انھیں حاکم قوم سے قریب تر لایا جائے۔ ایک طرف وہ قوم تھی جسے "اکال الامم" کا لقب دیا گیا ہے۔ اس قوم نے بدھمت اور جین مت کو زندہ نہ رہنے دیا۔ لیکن آہستہ آہستہ اُن کے مذہبی اصول اپنا لئے۔ تاسم کا مذہب قبول نہ کیا۔ لیکن قاسم کا بت بنا کر ضرور پوجا۔ مغلوں کی بود و باش اختیار نہ کی۔ ان کا مذہب قبول نہ کیا۔ لیکن اس کے حکمرانوں نے اپنے رشتے انھیں ضرور دیئے۔ اس قوم نے فارسی کی کماحقہٗ تحصیل کی اور اسی طرح اگرچہ ان کا مذہب انھیں سات سمندر پار جانے کی اجازت نہ دیتا تھا۔ لیکن انھوں نے حالات کے تقاضے کے مطابق انگریزی سیکھ لی۔ اور کسی حد تک انگریزی وضع بھی اختیار کر لی۔ اور اس کے باوجود جو صوبہ اس میں سب سے پیش پیش تھا۔ یعنی بنگال وہی ہمیشہ انگریزوں کے خلاف تشدد دانہ ردِ عمل کی آماجگاہ بنا رہا۔ چنانچہ اس قوم کو اسی خصوصیت کی بنا پر نئے حالات سے مفاہمت کے لئے زیادہ تگ و دو نہ کرنی پڑی۔ مسلمانوں کی حالت مختلف تھی۔ اور جب انھیں اصلاح و ترقی کا خیال آیا تو انہیں تہذیب و معاشرت کے ہر پہلو پر اپنی توجہ مرکوز کرنی پڑی۔ سرسید کی تحریک نے اس وقت کے کم و بیش تمام اُدبا کو متاثر کیا۔ اور اس لئے انھیں قوم کی مادی اور مجلسی ترقی کے ساتھ قوم کی ادبی صلاحیتوں کی اصلاح کا بھی خیال رہا۔ آزاد نے ایک

خاص ترغیب کے ماتحت یہ کام شروع کیا تھا۔لیکن حالی اور خود سرسید کی ادبی اصلاح ملی اصلاح کے وسیع تر تصور کی محض ایک شق تھی۔ اور یہ اسلوب شبلی، اکبر، اقبال کے ہاں بدستور قائم رہا۔ شعر و ادب یہاں مقصود بالذات نہ تھے۔ صرف ایک دوسرے بلند تر مقصد کے حصول کا ایک ذریعہ تھے۔ اس نقطۂ نگاہ سے بھی اردو شاعری کے جدید رنگ پر روشنی پڑتی ہے۔ اور شاید اس دور میں کسی ممتاز ہندو شاعر یا ادیب کا نام سامنے نہیں آتا۔ البتہ جب یہ رنگ ذرا پختہ ہوگیا تو سرور، چکبست وغیرہ نے بھی اُسے اپنا لیا۔

اس کے بعد ایک عبوری دور آتا ہے جس میں مغربی ادب سے واقفیت بڑھتی گئی۔ اور ساتھ ہی ساتھ ذہنی شعور میں بھی پختگی آتی گئی۔ اس دور میں اصلاح کی جو کوششیں بروئے کار آئیں ان کی اساس خالص ادبی روایات اور اصولوں پر تھی۔ اور کم و بیش یوں محسوس ہوتا ہے کہ ادب کو اخلاق کی آغوش سے نکال کر اس کا رشتہ جمالیاتی اقدار سے وابستہ کیا جا رہا ہے۔ اس دور میں ایک نام نہایت واضح طور پر سامنے آتا ہے۔ یعنی عظمت اللہ خاں۔ انھوں نے پہلی دفعہ بعض ان بنیادی چیزوں کی طرف شعوری طور پر توجہ دلائی جو براہ راست جدید شاعری کے تعین انداز کی ذمہ دار قرار دی جا سکتی ہیں مثلاً:۔

(۱) نئے عروض کی ضرورت (۲) انگریزی اصنافِ سخن کی ترویج (۳) زبان میں ہندی عنصر کی آمیزش سے گھلاوٹ اور شیرینی پیدا کرنے کی کوشش (۴) ترنم اور موسیقی کا ایک خاص تصور (۵) صیغۂ تانیث کا استعمال (۶) جذبات کا بے لوث اور فطری اظہار جس میں شدتِ اظہار کے لئے مبالغہ کا سہارا نہ لینا پڑے۔

عظمت اللہ خاں کی شاعرانہ صلاحیتیں کم و بیش مسلّم حیثیت کی مالک ہیں۔ ان کی نظمیں محض ایک اجتہادی رنگ کی حامل ہی نہیں ہیں۔ بلکہ ان میں ترنم موسیقی، جذبات کی لطافت، انداز کی دلفریبی بھی کچھ موجود ہے لیکن اس کے باوجود عظمت اللہ خاں آج ہمارے ذہن کے بعض گوشوں میں ایک محفوظ سرمائے کی طرح پڑے ہیں۔ ان کی شاعری قبولِ عام کی سند حاصل نہ کر سکی اور عجیب بات تو یہ ہے کہ کلیم الدین احمد اردو شاعری پر ایک نظر میں انھیں سرے سے نظر انداز ہی کر گئے ہیں۔ اس عبوری دور کے اکثر شعراء کا یہی حال ہے۔ حالی، آزاد، شبلی، اکبر کو آج سب جانتے ہیں لیکن اس دور کے شعراء کے نام صفحۂ تاریخ ادب کی زینت ہی بن کر رہ گئے ہیں۔ تاہم جو تجربات اس عہد میں ہوئے ان کا اثر جدید نظم پر براہ راست اور نہایت گہرا پڑا۔ دراصل یہ ایک خاموش انقلاب تھا جو روحِ شاعری کے اندر خود بخود واقع ہو رہا تھا۔ اور اس کا احساس اس وقت تک نہ ہو سکا جب تک کہ اس کے نتائج واضح طور پر نمایاں نہ ہو گئے اس دور کی سب سے بڑی ہستی اقبال ہیں جن کے شاعرانہ امکانات کا جائزہ آج تک نہیں لیا گیا۔ ان کی پیغمبرانہ حیثیت نے ان کی ادبی حیثیت کو یکسر نظر سے اوجھل کر رکھا ہے لیکن اقبال نے آزاد، حالی، شبلی، اور اسمٰعیل کی رکھی ہوئی بنیادوں پر نہایت حسین و جمیل اور پرشکوہ محل کھڑے

کئے۔ اکبر کے رنگ میں بھی انہوں نے تھوڑا بہت کہا۔ لیکن شاید اس رنگ کو ان کی طبیعت سے مناسبت نہ تھی۔ ورنہ قدرتی مناظر، قومی مسائل، تاریخی روایات اور بچوں کے موضوعات پر بانگِ درا میں کامیاب نظمیں ملتی ہیں۔ بانگِ درا کے بعد انہوں نے جو رنگ اختیار کیا وہ صرف انہی سے مخصوص ہے، بانگ درا میں ہمیں بعض نظمیں ایسی بھی ملتی ہیں جن میں جدید رنگ کی تمام خصوصیات موجود ہیں۔ مثال کے طور پر یہ نظمیں دیکھئے :۔

خاموش ہے چاندنی قمر کی — شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش — کہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہو گئی ہے — آغوش میں شب کے سو گئی ہے
کچھ ایسا سکوت کا فسوں ہے — نیکر کا خرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خموش کارواں ہے — یہ قافلہ بے درا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا — قدرت ہے مراقبے میں گویا
اے دل تو بھی خموش ہو جا — آغوش میں غم کو لے کے سو جا

تنہائی شب میں ہے حزیں کیا — انجم نہیں تیرے ہم نشیں کیا
یہ رفعتِ آسماں خاموش — خوابیدہ زمیں جہان خاموش
یہ چاند یہ دشت اور یہ کہسار — فطرت ہے تمام نسترن زار
موتی خوش رنگ پیارے پیارے — یعنی ترے آنسوؤں کے تارے
کس شے کی تجھے ہوس ہے اے دل — قدرت تری ہم نفس ہے اے دل

ان میں فلسفہ، اخلاق، سیاست، مذہب کوئی چیز بار نہیں پا سکی۔ ایک مجرد تاثر کا اظہار ہے پیرایۂ اظہار سیدھا سادا تشبیہہ و استعارہ۔ شوکتِ الفاظ یا اور کسی شاعرانہ شعبدہ گری کا سہارا نہیں لیا گیا۔ اس ڈھب کی بعض اور نظمیں بھی بانگِ درا خصوصاً حصہ دوم میں موجود ہیں لیکن اقبال کا انداز فکر اور اسی لحاظ سے اسلوب بیاں چوں کہ بنیادی طور پر کلاسیکل تھا۔ اس لئے اکثر ان نظموں کے اخیر میں ایک فلسفہ یا ایک اخلاقی اصول کا اضافہ کر دیا جاتا ہے۔ "حقیقتِ حسن" ایک نہایت لطیف و جمیل نظم ہے۔ لیکن اقبال اس نظم کو ان مصرعوں کے بغیر مکمل نہ کر سکے :۔

دری حسین ہے حقیقت زوال ہے جس کی

چمن سے روتا ہوا موسمِ بہار گیا — شباب سیر کو آیا تھا سوگوار گیا

"حسن و عشق" کے پہلے بند کا انداز یہ ہے :۔

جس طرح ڈوبتی ہے کشتیِ سیمینِ قمر — نورِ خورشید کے طوفان میں ہنگامِ سحر
جیسے ہو جاتا ہے گم نور کا لے کر آنچل — چاندنی رات میں مہتاب کا ہم رنگ کنول
جلوۂ طور میں جیسے ید بیضائے کلیم — موجۂ نکہتِ گلزار میں غنچے کی شمیم
ہے ترے سیلِ محبت میں یونہی دل میرا

لیکن بعد کے دونوں بندوں میں یہ انداز قائم نہیں رکھا گیا۔ نظم یوں ختم ہوتی ہے:۔

حسن سے عشق کی فطرت کو ہے تحریکِ کمال — تجھ سے سرسبز ہوئے میرے امیدوں کے نہال
قافلہ ہو گیا آسودۂ منزل میرا

جذباتی کیفیت کو چھوڑ کر ایک اصول کی بات آگئی ہے۔ اسلوبِ بیان سپاٹ بیانیہ رنگ اختیار کر گیا ہے۔ اس قبیل کی اور مثالیں "چاند اور تارے" "فراق" وغیرہ میں نظر آئیں گی۔ مندرجہ بالا مثالوں کی اہمیت شاید تقابل کے ذریعے زیادہ آسانی سے واضح ہو سکے گی۔ پہلی دو نظموں کا مقابلہ فیض کی نظم تنہائی سے کیجئے:۔

ڈھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار — لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار — اجنبی خاک نے دھندلا دیئے قدموں کے چراغ
گل کرو شمعیں بڑھا دو مے و مینا و ایاغ — اپنے بے خواب کواڑوں کو مقفل کر لو
اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آئے گا

"حسن و عشق" میں جو انداز اختیار کیا گیا ہے۔ اس کے مقابل راشد کے یہ مصرعے دیکھئے:۔

آہ تیری مدبھری آنکھوں کا جال — جیسے میری روح میری زندگی
میز کی سطحِ درخشندہ کو دیکھ — تیری تابندہ سیاہ آنکھوں میں ہے۔
ہے یہ پیمانوں کا عکسِ سیمگوں — مے کے پیمانے تو ہٹ سکتے ہیں یہ ہٹتی نہیں
اس کی بے اندازہ گہرائی میں ہے ڈوبا ہوا۔

موضوع تک رسائی کا انداز دونوں حالتوں میں ایک سا ہے۔ البتہ اتنا فرق ضرور ہے کہ اقبال کے ہاں غزل گو اور کلاسیکل شاعر کا تعمیمی اسلوب کارفرما ہے۔

اقبال نے ابتدا میں فطرت، کائنات اور انسان کو موضوع بنا کر بعض نیم فلسفیانہ نظمیں لکھی تھیں۔ ان نظموں میں جذباتی تاثر کی بجائے ایک فلسفیانہ تاثر پیش کیا گیا ہے۔ اور ایک عرصے تک یہ اسلوب بھی کافی مقبول رہا۔ سیماب، امین حزیں، اختر صہبائی وغیرہ اس رنگ میں لکھتے رہے۔ جوش نے بھی بعض جگہ یہ رنگ اختیار کیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی اقبال کے ہاں ایک اور دلچسپ انداز ملتا ہے۔ جہاں وہ جذبات کی

رومانی اقدار کی مدد سے ایک گہرا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ اس کی مثال کے لئے ان کی نظم وصال پیش کی جاسکتی ہے

قید میں آیا تو حاصل مجھ کو آزادی ہوئی ۔۔۔ دل کے لٹ جانے سے میرے گھر کی آبادی ہوئی

ضو سے اس خورشید کی اختر مرا تابندہ ہے ۔۔۔ چاندنی جس کے غبار راہ سے شرمندہ ہے

یک نظر گردی و آداب فنا آموختی
اے خنک روزے کہ خاشاک مرا واسوختی

اس دور میں اگر اقبالؔ کو نظر انداز کر دیا جائے تو جو رجحان مجموعی طور پر تشکیل پا رہا تھا۔ اسے غالباً رومانیت کا نام دیا جاسکتا ہے: نثر میں بھی اودھ پنچ وغیرہ کے مزاحیہ انداز کے بعد سر سید اسکول کے خلاف ایک ردِ عمل پیدا ہو چکا تھا۔ مخزنؔ کا اجراء اس ضمن میں خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ اگرچہ یہاں علی الاعلان رومان پرستی کا ڈھونگ نہیں رچایا گیا۔ یعنی وہ رنگ جو بعد میں نیاز فتح پوری اور ٹیگورؔ کے زیر اثر ظہور پذیر ہوا۔ مخزنؔ کے منشا میں شامل نہ تھا۔ لیکن ادب میں خالص جمالیاتی اسلوب کی ترویج میں مخزنؔ براہ راست ممد ثابت ہوا۔ آزاد اور حالیؔ کے رنگ میں لکھنے والے لکھ رہے تھے۔ لیکن ان میں اب کچھ زندگی کی لذتوں سے دامن بھر لینے کا انداز بھی پیدا ہو چلا تھا۔ اس دور کے اکثر بڑے بڑے نام مجموعۂ اضداد کی شکل میں سامنے آتے ہیں۔ وہ قومی نظمیں بھی لکھتے ہیں۔ غزل بھی کہتے ہیں۔ اور رومانی نظمیں بھی الاپتے ہیں۔ جوشؔ، حفیظؔ، سیمابؔ سب اس قبیل کے شاعر ہیں۔ سیماب کے ہاں شاید جذباتی فرومائگی نے انھیں سب سے زیادہ نقصان پہنچایا ہے۔ جوشؔ ان کے مقابلے میں جہاں تک مشق قدرت اظہار اور صحت بیان کا تعلق ہے شاید ایک کمتر درجے کے مالک ہیں۔ لیکن جوشؔ کا مستانہ نعرہ، اس کا جوش و خروش، اظہار کی قوت و شوکت جذبات کی شدت اور رنگینی بڑھ کر فضا پر چھا گئیں۔ جوش قدیم اسلوب کا شاعر ہے۔ وہ آزادؔ کی حد سے ایک قدم آگے نہیں بڑھا۔ بجز اس کے کہ اس نے آزاد کی طرح اپنے آپ کو حسن و عشق کی قید سے آزاد نہیں رکھا۔ غزل اور قصیدے کی شاعری کے تمام محاسن اور تمام عیوب جوشؔ کے ہاں بدستور موجود ہیں۔

جہاں جذبے کی شدت موجود ہو وہاں سیمابؔ اور جوشؔ دونوں ایک دل کش اسلوب اختیار کر لیتے ہیں۔ سیمابؔ کی نظم "خدا کی رات" اور "انجمن میں آگ لگے" اور جوشؔ کی نظم "انسانوں کا خدا" اس انداز کی دلچسپ مثالیں ہیں۔

عظمت اللہ خاں، موسیقیت اور نغمگی کی بعض مثالیں اپنے پیچھے چھوڑ گئے تھے۔ لیکن انہوں نے انگریزی عروض کے تتبع میں جو بحریں اختیار کیں وہ کچھ ایسی میکانکی ساخت کی مالک تھیں کہ نہ تو وہ مقبول ہی ہو سکیں اور نہ انھیں بعد کے شعراء اپنا سکے۔ دراصل خود انگریزی میں یہ بحور شاید اتنی پابندی کے ساتھ استعمال نہیں

کی جاسکیں۔ ہمارے عروضی نظام اور انگریزی کے عروض میں بنیادی اختلافات ہیں اور انہی کے پیشِ نظر انگریزی عروض کا تتبع ممکن نہ ہو سکا۔ لیکن اتنا ضرور ہوا کہ مترنم نظموں کی ایک روایت اردو ادب میں چل نکلی۔ اقبالؔ کی وہ ایک فارسی نظمیں بھی جو پیامِ مشرق کے دور سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس ضمن میں محرک ثابت ہوئیں مثلاً سرودِ انجم، حدی، شبنم وغیرہ، سرودِ انجم کا انداز کسی حد تک حفیظؔ کے ہاں "دیکھتا چلا گیا" میں نظر آتا ہے۔ لیکن ستم ظریفی کی حد ہے کہ ان نظموں میں روح معانی سے پیدا ہونے والے سرود کو یکسر نظر انداز کر دیا گیا۔ اور یہ تحریک قافیوں کی تکرار، مصرعوں کی ایک خاص ترتیب اور بندوں کی نئی نئی تشکیل تک ہی محدود رہ گئی۔ اس قسم کی نظموں کے لئے یہ صحیح ہے کہ ہلکے پھلکے جذبات کی ضرورت تھی۔ لیکن اس سے مراد یہ تو نہیں ہو سکتی کہ جذبات سرے سے مفقود ہوں تاثر کی شدت نہ سہی لیکن تاثر تو موجود ہو۔ اس کے علاوہ تسلسل کا لحاظ بھی لازمی ہے لیکن تسلسل کا وہی غلط تصور یہاں بھی رائج رہا جس کے متعلق شروع میں اشارہ کیا جا چکا ہے۔ ایک کیفیت کے فطری ارتقاء کو تسلسل کا معیار قرار دینے کی بجائے ایک ہی چیز کو بار بار دہرانے کو تسلسل سمجھ لیا گیا۔ حفیظؔ کی بعض نظموں میں تسلسل کے صحیح مفہوم کے آثار ملتے ہیں۔ لیکن وہ بھی تمام نظم میں قائم نہیں رہ سکا۔ خود حفیظؔ کے ہاں اس اسلوب کی بعض مضحکہ خیز صورتیں بھی نظر آتی ہیں:۔

جوانی ہائے جوانی	مستانی	جوانی
سرشوری نادانی	بدذات	لے آئی برسات

اس ضمن میں شعراء کی یہ خواہش کہ نظم کو طول دیا جائے بہت مضر ثابت ہوئی۔ اختر شیرانی کی نظم "بستی کی لڑکیوں میں بدنام ہو رہا ہوں" اس کی ایک تبیح مثال پیش کرتی ہے۔ اس کے دو تین بند رومانیت کی دلچسپ مثال پیش کرتے ہیں لیکن اس کے بعد جب شاعر نے نظم کو بے جا طول دینے کی کوشش کی تو نظم کا لطف اور حسن ضائع ہو گیا۔ "اے عشق کہیں لے چل" اور "جوگن" بھی اسی عیب کی آئینہ دار ہیں اس اسلوب میں ایک کامیاب کوشش غالباً اس نظم میں نظر آتی ہے۔

تم آسمان کی طرف دیکھو

مترنم نظموں کے ساتھ ساتھ گیتوں نے بھی رواج پایا لیکن اردو میں کامیاب گیت شاید ابھی تک نہیں لکھے گئے۔ برے بھلے جو بھی گیت لکھے گئے ہیں ان کے متعلق شاید یہ سوال لکھنے والوں کے ذہن میں بھی نہیں تھا کہ وہ گائے جانے کے لئے موسیقی کے نقطۂ نگاہ سے موزوں ہیں یا نہیں۔ یہ فلمی گانے تو وہ سرے سے ادبی حیثیت ہی حاصل نہ کر سکے۔ جوشؔ ایسے شاعر جب فلمی گانے لکھنے بیٹھتے ہیں۔ تو وہ بھی عام اسلوب سے بلند نہیں ہو سکتے۔

میکے جوبنا کا دیکھو ابھار۔ یا نجر لگ جائے گی

فلموں کے معمولی گیت لکھنے والوں سے کسی رنگ میں بھی بہتر قرار نہیں دیے جا سکتے۔ ہندی بحر اور زبان میں ہندی کی آمیزش بھی گیت ہی کے سلسلے میں شروع ہوئی تھی۔ اور بعد میں عام نظموں کیلئے بھی استعمال ہونے لگی۔ قیوم نظر اور میراجی نے گیتوں کی طرف بعد میں خاص توجہ کی۔ یہ گیت عام مذاق کو تو متاثر نہ کر سکے لیکن ان میں موسیقی کے ساتھ ساتھ معنویت کا بھی پورا لحاظ رکھا گیا۔ ایک وقت میں ڈاکٹر تاثیر کے "چار گیت" خاصے مشہور ہوئے تھے۔ اور ان کے ساتھ مجید ملک کی نظم "اے حسینۂ نازنین" جو انہی گیتوں کے انداز کی چیز تھی۔ شاید آج بھی بعض محفلوں میں گنگنائی جاتی ہو۔

انہی ایام میں دو انداز اور بھی کافی مقبول ہو رہے تھے۔ ایک طرف اختر شیرانی کی رومانی نظمیں اور غزلیں اور دوسری طرف احسان دانش کی مزدور شاعری۔ ٹیکنک اور فن کے اعتبار سے اختر اور احسان دونوں کا مرتبہ کچھ ایسا بلند نہیں۔ موضوعات میں قدرے وسعت ضرور آگئی تھی۔ اور اس خارجیت کے مقابلے میں جو جدید نظم میں داخل ہو چکی تھی، ان کے ہاں داخلی ردعمل کا اظہار نمایاں تھا۔ اختر کی رومانیت ایک ہلکی قسم کی لذتیت سے آگے نہ بڑھ سکی۔ اور احسان کی مزدور شاعری کسی بنیادی مسئلے یا کسی گہرے داخلی تجربے پر مبنی نہ تھی۔ ان کے ساتھ ساتھ بعض لوگ ان کے تتبع میں لکھتے رہے، جو ان سے قدرے کم تر درجہ کے مالک تھے۔ مثلاً الطاف مشہدی، احسان کا، انداز جوش سے بہت زیادہ مختلف نہ تھا، البتہ وہ شوکت الفاظ اور اظہار و بیان کی وہ قوت جو جوش کا طغرائی امتیاز ہے احسان کو نصیب نہ ہو سکی۔ احسان کے جذبات میں تصنع بہت زیادہ نمایاں ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ ایک جذبہ خود بخود پیدا نہیں ہوا بلکہ اسے اپنے اوپر وارد کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ اختر شیرانی کی لذتیت اور جذباتیت بیمار اور مریل قسم کی تھی۔ ریختی میں انہی جذبات کو ہم ایک دوسرے زاویۂ نگاہ سے موضوع شعر بنتے ہوئے دیکھ چکے ہیں۔ اور جس طرح ریختی زیادہ دیر زندہ نہ رہ سکی۔ اسی طرح اختر کی رومانیت بھی اس کی زندگی ہی میں ختم ہو چکی تھی۔ البتہ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ تجربے شعر کو بعض نئی وسعتوں کی طرف لے گئے۔ نئی نظم کے باغیوں نے حسن و عشق سے آزادی کی جو قید لگائی تھی۔ وہ اختر کے ہاتھوں ٹوٹ گئی۔ یہ دراصل ایک اشارہ تھا کہ داخلیت پھر اردو شاعری میں بار پا رہی ہے۔

نظم میں غزل کا داخلی تاثر اور جذباتی ردعمل اپنی پوری قوت کے ساتھ نمودار ہو رہا تھا۔ لیکن کچھ ماحول کا اثر کچھ شاعر کی اپنی شخصیت اور تیسرے روایات کے عظیم سرمائے سے محرومی کے باعث یہ داخلیت اور جذباتیت ایک ملی اور نسبتاً پست درجہ تک ہی محدود رہ گئی۔ محبوب کے لئے صیغۂ تانیث کے استعمال نے اختر کے ہاتھوں فروغ پایا۔ اگرچہ اس سے پہلے عظمت اللہ خاں اور شوق کے ہاں یہ چیز موجود تھی۔ لیکن

جس بے باکی اور کثرت سے اختر نے اس چیز کو روا رکھا۔ اور صرف یہی نہیں بلکہ نام لیکر تخاطب کا جو انداز اس نے اختیار کیا۔ وہ نوجوان ذہنوں پر گہرے اثر چھوڑ گیا۔ اس دور میں قدرے جنسی آزادی عملی طور پر بھی نوجوانوں کو نصیب ہو رہی تھی۔ کیوں کہ مخلوط تعلیم اور بعض سماجی اداروں میں نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کو باہم ملنے کے زیادہ مواقع میسّر آنے لگے تھے۔

اس تجزیہ سے یہ بہت حد تک واضح ہو چکا ہے کہ گزشتہ جنگ عظیم کے آغاز تک نظم لکھنے والوں کا انداز نظر زیادہ تر خارجی تھا۔ یا تو وہ ایک خاص موضوع کو مدِ نظر رکھ کر نظم کہتے تھے۔ یا نظم کی ایک ہیئت کو سامنے رکھکر طبع آزمائی کرتے تھے۔ تاثر کی گہرائی جذبات کی انفرادیت، احساس کی نزاکت، سوز و گداز اور جمالیاتی رنگ، روپ، یہ چیزیں ان نظموں میں خال خال ہی نظر آتی ہیں۔ لیکن اب نئی تحریکوں نے دو جدید تصور پیش کئے۔ ایک آہنگ جو مترنم نظموں کی اساس تھا۔ اور دوسرے ایک خاص قسم کی داخلیت جو بعض رومانی نظموں کے ذریعے پیدا ہوئی۔ اس تصور کے لئے ایک خاص لفظ بھی وضع ہوا۔ یعنی "شاعر کا انفرادی تجربہ" اس تحریک کی باگ ڈور زیادہ تر نوجوان طبقے کے ہاتھ میں تھی ان لوگوں نے براہِ راست مغربی علوم سے استفادہ کیا تھا۔ مغربی ادب، مغربی تنقید۔ مغربی ادب کی جدید روایات اور تحلیل نفسی اور ایک خاص قسم کی اشتمالیت نے ان کے اذہان کو خاص طور پر متاثر کیا۔ جہاں تک اشتمالیت کا تعلق ہے۔ وہ کسی گہرے سیاسی یا سماجی شعور کا نتیجہ نہ تھی۔ بلکہ عنفوانِ شباب کے پُر جوش جذبات کا ایک حصہ تھی۔ یہ کسی مخصوص فکری نظام کی آئینہ دار نہ تھی۔ بلکہ صرف ایک ہنگامی ردِ عمل کی حیثیت رکھتی تھی۔ اس ضمن میں مندرجہ ذیل اقتباسات قابلِ غور ہیں۔

"آج سے کچھ برس پہلے ایک معیّن جذبے کے زیر اثر اشعار خود بخود وارد ہوتے تھے۔ لیکن اب مضامین کے لئے تجسس کرنا پڑتا ہے۔ علاوہ ازیں ان نوجوانی کے تجرِبات کی جڑیں بہت گہری نہیں ہوتیں، ہر تجربہ زندگی کے بقیہ نظام سے الگ کیا جا سکتا ہے اور ایک کیمیاوی مرکب کی طرح اس کی ہر حیثیت مطالعہ کی جا سکتی ہے۔ اس منفرد اور معیّن تجربے کے لئے کوئی موزوں پیرایۂ بیان وضع یا اختیار کر لینا بھی آسان ہے۔ لیکن اب یہ تمام عمل شکل میں دکھائی دیتا ہے اور بے کار بھی، اول تو تجرِبات ایسے خلط ملط ہو گئے ہیں کہ انھیں علیحدہ علیحدہ ٹکڑوں میں تقسیم کرنا مشکل ہے پھر ان کی پیچیدگی کو دیانتداری سے ادا کرنے کے لئے کوئی تسلی بخش پیرایۂ بیان نہیں ملتا۔ ہم میں سے بیشتر کی شاعری کسی داخلی یا خارجی محرک کی دستِ نگر رہتی ہے۔ اور اگر ان محرکات کی شدت میں کمی واقع ہو جائے یا ان کے اظہار کے لئے کوئی سہل راستہ پیشِ نظر نہ ہو تو یا تجربات کو مسخ کرنا پڑتا ہے، یا طریقِ اظہار کو ان نظموں میں جس کیفیت کی ترجمانی کی گئی ہے۔ وہ اپنی سطحیت کے باوجود عالمگیر ہے لیکن عام طور سے ان تجربات کا خلوص تمام عمر قائم نہیں رہتا۔ کچھ عرصہ بعد انسان اپنی ذات کو مرکز دو عالم سمجھنا چھوڑ دیتا ہے۔

(فیض احمد، دیباچہ نقش فریادی)

"نقش فریادی ایک ایسے شاعر کی غزلوں اور نظموں کا پہلا مجموعہ ہے جو رومان اور حقیقت کے سنگم پر کھڑا ہے۔ اس کی سرشت تو اسے عشق کے ساتھ ہم آہنگ ہونے پر اکساتی ہے۔ لیکن وہ حقیقت کے روزن ہیں سے زندگی کی برہنگی اور تلخی پر ایک نظر ڈال لینے کی ترغیب کو روک نہیں سکتا۔"

"قدیم شاعر دراصل حسن کے احساس سے بہت حد تک بے بہرہ تھے۔ وہ اپنی جنسی الجھنوں میں اس قدر گرفتار تھے کہ حسن ان کے لئے فی الواقع ایک نہایت سطحی اور ناقابل توجہ چیز تھی جس کے نازک لطیف دلدوز احساسات تک ان کی رسائی نہ ہو سکی۔"

"فیض کی یہ آخری زمانے کی شاعری میرے نزدیک اسی نفسی الجھن کی بہترین مثال جسے ہم اوڈی پس کمپلیکس کہتے ہیں۔ یہ الجھن شاید ہم سب میں ہے۔ اور عہد حاضر کے جس شاعر میں نہیں وہ اپنے اردگرد کے سماجی اقتصادی اور سیاسی انقلاب سے بے بہرہ ہے۔ (ن۔م راشد مقدمہ نقش فریادی)

"اس کی (ن۔م۔راشد) شاعری میں نفسیاتی تخیل اور جذباتی تسلسل ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اور ان دونوں کے ہم آہنگ ہونے سے ایک آزاد تسلسل کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔"

"کسی تہذیب کی ترقی کا اندازہ انفرادی تخییل اور شعور کے بڑھتے ہوئے دائرے ہی سے لگایا جا سکتا ہے لیکن اب دائرہ اتنی سرعت سے پھیل رہا ہے کہ فرد اور معاشرت میں توازن برقرار رکھنا دشوار ہو رہا ہے۔ ان حالات میں شاعر کے لیے صرف دو راستے باقی رہ جاتے ہیں یا تو وہ ان ہیجانات کا حریف بن جائے۔ یعنی انہی کی مانند ہنگامی اور اعصابی شاعری پیدا کرنے لگے۔ دوسرا راستہ یہ ہے کہ شاعر معاشرتی ماحول کو ٹھکرا دے اور اپنے گرد ایک فکری خول سا بنا لے اور بس" انگارے" کا بندۂ مزدور کی اوقات سے کچھ ایسا زیادہ تعلق نہیں۔ یہ متوسط طبقے کے شباب کا اعلان جنگ ہے لیکن انگارے کا سب سے اہم کارنامہ خاندان اور جنسی زندگی کے تعفن کا اشتہار تھا۔"

(عزیز احمد۔ ترقی پسند ادب ص ۴۴-۴۶)

ان طویل اقتباسات کے ساتھ ماورا کے دیباچہ کا وہ حصہ جس میں ن۔م۔راشد نے قافیہ ردیف ترنم اور آہنگ کی ضرورت سے بحث کی ہے۔ شامل کر لیا جائے تو اس دور کے ادبی رجحانات بہت کچھ نمایاں ہو جاتے ہیں۔ راشد کا یہ فقرہ قابل غور ہے "میری رائے میں جہاں تکنیک کی قیود کی متعصبانہ حمایت ایک فرسودہ قدامت پرستی کی دلیل ہے۔ وہاں اس کے خلاف مجنونانہ احتجاج بہت بڑی حد تک بے راہ روی کے مترادف ہے۔" (دیباچہ ماورا)

اسلوب جدید ہو یا قدیم اظہار کی ہر نئی ترتیب اپنا انداز بیان اپنے ساتھ لیکر پیدا ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے

موضوع اور تکنیک کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس مقام تک پہنچنے کے لئے جدید اردو نظم کو کم و بیش نصف صدی جد و جہد کرنی پڑی۔ نظم معریٰ نظم آزاد اور پابند نظموں میں مروجہ اصنافِ سخن کی بجائے بندوں کی نئی ترتیب اسی شعور کا نتیجہ تھی۔ کرشن چندر نے ما درا ی کے مقدمے میں ایک جگہ لکھا ہے۔ ہمارے پرانے شاعر اس مقصد کے لئے اپنی ذات کو اپنے ذہن لاشعور پر محیط کرنے کی کوشش کرتے تھے اور اس طاقت کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے ہر ٹکڑے کو الگ الگ منطقی دلائل کے ساتھ باندھ دیا کرتے تھے۔ دوسرا طریقہ جو ہماری جدید شاعری میں آہستہ آہستہ نمایاں ہو رہا ہے۔ یہ ہے کہ شاعر اپنے نفسی تجزیہ اور جذباتی تسلسل کے بہاؤ میں ہم آہنگی پیدا کر کے ذہنِ لاشعور میں سے آزاد تسلسل کو وجود میں لاتا ہے" اس سے صرف یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ اظہار و بیان کے وہ مصنوعی طریقے جو جدید نظم نگاروں نے وضع کئے تھے وہ دراصل تقاضوں کو پورا کرتے تھے۔ غزل کی داخلیت کو ہم خواہ کتنا ہی مطعون کیوں نہ کریں پرانے ادب میں اگر صحیح تخلیقی جوہر کہیں کار فرما نظر آتا ہے تو وہ غزل ہی میں ہے اور یہی وجہ ہے کہ تمام مخالفت کے باوجود غزل آج بھی زندہ ہے اور وہ اصنافِ سخن جو آزاد اور حالی نے خاص طور پر رائج کرنی چاہی تھیں تقریباً مٹ چکی ہیں غزل کا اختصار اپنے دامن میں ان تمام بنیادی تقاضوں کو سمیٹ لاتا ہے۔ جو ایک حقیقی جذبے کے پس پشت کار فرما ہوتے ہیں۔ اگرچہ یہاں تحلیل و تجزیہ بار نہیں پاتے۔ لیکن اس مختصر اظہار کے پیچھے ایک انفرادی تجربہ ضرور ہوتا ہے۔ (ظاہر ہے کہ یہاں وہ غزل گو شعرا پیش نظر نہیں جو صرف قافیہ پیمائی کے قائل تھے) غزل کی ایمائیت اور بقول ڈاکٹر یوسف حسین "طلسماتی کیفیت" یہیں سے پیدا ہوتی ہے جدید نظم کے مقابلہ میں غزل میں اب بھی ایک چیز ہے جو نظم کو حاصل نہیں ہو سکی۔ اور اسے ہم ماورائیت کہہ سکتے ہیں جو نہ صرف ایک جذبے کی لاشعوری متعلقات سے پیدا ہوتی تھی بلکہ روایات کے ایک وسیع اور مستحکم سرمائے سے بھی قوت حاصل کرتی تھی۔ غزل میں صیغۂ تذکیر کا استعمال ہم آج بھی برداشت کر رہے ہیں۔ جدید غزل گو پھر اسے استعمال کرنے لگے ہیں۔ اور اس کی وجہ بھی شاید یہی ہے کہ صیغۂ تانیث حسن کے تصور کو ایک نسائی پیکر تک محدود کر دیتا ہے۔ لیکن مذکر صیغہ حسن کے ایک ایسے تصور کی طرف رہنمائی کرتا ہے جس کی پشت پر ایک ہمہ گیر آفاقیت کار فرما نظر آتی ہے۔ جدید نظم کی کامیاب صورتیں بعض اوقات نظم کی بہ نسبت غزل سے قریب تر محسوس ہونے لگتی ہیں۔

جدید نظم کی امتیازی خصوصیت اس کا تحلیلی انداز ہے۔ تحلیل و تجزیہ سے مراد نفسیاتی تحلیل نہیں۔ اگرچہ میراجی نے اس موضوع کو بھی اردو نظم میں پیش کرنا چاہا تھا۔ تحلیلی انداز سے مراد یہ ہے کہ ایک خاص خیال یا جذبے کے مجموعی اور شعوری تاثر کو منطقی انداز سے پیش کرنے کی بجائے صرف ان عام تجربات اور ماحول کا استحضار کیا جائے جو اس خیال یا جذبے کی تحریک کا باعث بنے تھے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ جذبے کے

داخلی ارتقاء کو بھی پیشِ نظر رکھا جائے۔ اگر ہم تاریخ زبان کو مدِ نظر رکھیں تو بھی یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ زبان ابتدا میں صرف مجموعی تاثرات کو پیش کرتی تھی اور ترقی کے ساتھ ساتھ اس میں جزئیات کی تفصیل پیش کرنے کی صلاحیت پیدا ہوئی لیکن یہ تفصیل نگاری اس تفصیل نگاری سے مختلف ہے۔ جو مثنوی میں استعمال ہوتی تھی یا جسے آزاد نے پیش کیا، وہاں مقصود یہ تھا کہ ایک موضوع کے تمام و کمال خارجی تعلقات کو جمع کیا جائے۔ لیکن جدید نقطۂ نگاہ کا مقصود صرف یہ ہے شاعر کا انفرادی تجربہ ان تمام تفصیلات کے ساتھ ناظر تک پہنچا دیا جائے۔ جو اس وقت اس میں شامل تھیں جب شاعر اس تجربے کے دوران میں سے گزر رہا تھا شاعر کا تجربہ شعور و وجدان کی ایک ایسی کیفیت کا نام ہے جو ایک خاص وقت میں ایک فنکار کے انفرادی ردِ عمل کی صورت میں اس کے دل و دماغ پر وارد ہوتی ہے اس قسم کا تجربہ وقت کے ایک قلیل ترین لمحے تک محدود ہو سکتا ہے، اور بعض اوقات پھیل کر ایک فرد کی تمام زندگی کو اپنے دامن میں سمیٹ سکتا ہے۔ پہلی صورت ایک شدید شعوری یا حسی کیفیت اختیار کر لیتی ہے۔ شعوری طور پر یہ دوسری صورت ایک قوم کی روایات یا فن کے امتیازی نقطۂ نگاہ کے قالب میں بھی ڈھل جایا کرتی ہے۔ ہمارے جدید شعراء کے متعلق یہ عموماً محسوس کیا جا رہا ہے کہ ان کے ہاں فنی انحطاط بہت قلیل عرصے کے بعد شروع ہو جاتا ہے فیضؔ اور راشدؔ کی مثالیں ہمارے سامنے ہیں اس کی وجہ بھی غالباً یہی ہے کہ ان کا فن روایات کے سرچشمہ سے سیراب نہ ہو سکا اور جیسا کہ فیض احمد نے خود کہا ہے ایک خاص عمر تک شعر وارد ہوتے رہے۔ اور اس کے بعد مضامین کے لئے تجسس کرنا پڑا۔ یہ وقت عنفوانِ شباب کا جذباتی عہد تھا جس میں ہر نوجوان تخیلات کی دنیا میں بستا ہے اس کے بعد جب حقیقت کا شعور پیدا ہوا تو شعری تحریکات معدوم ہو گئیں۔ اس لئے حقیقت کا وہ شعور جو فیضؔ کی نظموں میں موجود ہے۔ کوئی حیثیت نہ رکھتا تھا۔ وہ انہی جذبات کا ایک حصہ تھا جن کی نوعیت بنیادی طور پر جنسی تھی۔ راشدؔ نے جب ایڈیپس کامپلیکس کا ذکر کیا تھا۔ تو غالباً وہ بھی اسی طرف اشارہ کر رہا تھا۔ اس دور کی بیشتر شاعری ایک شعوری یا لاشعوری جنسی ردِ عمل کی حیثیت رکھتی ہے، شعوری حیثیت دو طرح کی ہے۔ ایک میراجیؔ کے ہاں جہاں وہ اپنے ہر جنسی ردِ عمل کو تحلیل نفسی کے مسلمہ اصولوں کی مدد سے ظاہر کرنا چاہتا ہے، وہ عام ماحول سے جنسی اشارے اور علامات اخذ کرتا ہے، اور ان کی مدد سے اپنے جنسی ردِ عمل کو پیش کرتا ہے۔ مرمریں قصر۔ لذت سے لبریز ستون، اونچا مکان، دہلیز۔ اشنان (گوری آج کیوں نہائی) شمعیں۔ بحرِ اعصاب کی تعمیر کا ایک نقش عجیب۔ ملبوس، رات۔ عکس ان سب چیزوں کو جنسی اشاروں کی صورت میں استعمال کرتا ہے لیکن اس کا اظہار زیادہ تر ان اشاروں تک محدود نہ رہا ہے، جو شخصی یا ذاتی کہلا سکتے ہیں۔ تحلیل نفسی کی جدید کتابیں اور خواب کی تحلیل کے متعلق مغربی لٹریچر میں اس نوع کے بے شمار اشارے مل جاتے ہیں لیکن ان سے آگے بڑھ کر بعض عالمگیر اشارے

بھی ملتے ہیں جو انسانیت یا ایک قوم کے مشترکہ سرمایے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یونگ نے اپنی تحقیقات میں زیادہ تر انہی اشاروں کی جستجو کی ہے۔ میراجی کے ابہام کی ایک وجہ یہ بھی تھی۔ اس کے ساتھ ہی میراجی کا جنسی ردِعمل صحت مندانہ نہ تھا۔ اور اس لئے اس کے اظہار میں وہ کوئی جمالیاتی رنگ پیدا نہ کر سکے۔ ان کی چند ایک نظموں سے قطع نظر مثلاً "تفاوتِ راہ" اور "بھیل کی لڑکی" وغیرہ ان کے فن میں جمالیاتی عناصر مفقود ہیں۔ راشد کے ہاں بعض نظموں میں جنسی ردِعمل واضح ہے۔ لیکن اس کا اظہار انہوں نے عالمگیر اشاروں اور تحریکات کی مدد ہی سے کیا ہے۔ اسی لئے وہ زیادہ قریب از فہم اور زیادہ دلچسپ ہیں۔ ترقی پسند تحریک اگرچہ اپنے آپ کو براہِ راست سیاسی اور سماجی اقدار سے وابستہ قرار دیتی ہے لیکن بیشتر ترقی پسند فنکار جنسی اظہار کی حد سے آگے نہیں نکل سکے۔ ان سب سے زیادہ کامیاب فیضؔ ہے کہ وہ شعوری طور پر ایک جنسی یا جمالیاتی تحریک کے سیاست کا رُخ کرتا ہے۔ مثلاً موضوعِ سخن میں اسنے اپنے طریقِ کار کی خود ہی وضاحت کر دی ہے وہ علی الاعلان یہ کہتا ہوا سنائی دیتا ہے

اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا راحتیں اور بھی ہیں وصل کی راحت کے سوا

دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کر دیا تجھ سے بھی دل فریب ہیں غم روزگار کے

اس کے برعکس ساحرؔ کے ہاں جنسی عوامل کا اظہار یا اقرار موجود نہیں لیکن جتنی عریاں اور کسی حد تک گھناؤنی صورت میں جنسی ردِعمل یہاں نمایاں ہوا ہے، وہ فیضؔ کے ہاں نہیں جنسی فرار اُسے مجبور کرتا ہے کہ اپنی محبوبہ کے سامنے سیاسی ادبار کا عذر پیش کرے جنسی رقابت اسے تاج محل سے بھاگنے پر مجبور کرتی ہے، اور دوست کی شادی پر مبارکباد کہنے سے روکتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ جنس سے ایک منفی قسم کی لذتیت بھی اس کے ہاں موجود ہے مثلاً جاگیر۔ چکلے وغیرہ۔ لٹی ہوئی عصمتیں اس کا خاص موضوع ہے اس موضوع میں رقابت اور اکتسابِ لذت دونوں پہلو بہ پہلو موجود ہیں۔ لیکن ان چیزوں کو پیش کرنے کیلئے وہ کوئی نہ کوئی ترقی پسندانہ بہانہ تلاش لیتا ہے ؎

یہ بھوکی نگاہیں حسینوں کی جانب لپکتے ہوئے پاؤں زینوں کی جانب

یہ بڑھتے ہوئے ہاتھ سینوں کی جانب ثنا خوانِ تقدیسِ مشرق کہاں ہیں

؎ ۱ سبز کھیتوں میں یہ دبکی ہوئی دوشیزائیں
۲ ان کی شریانوں میں کس کس کا لہو جاری ہے
۳ کس میں جرأت ہے کہ اس راز کی تشہیر کرے
۴ سب کے لب پر میری ہیبت کا فسوں طاری ہے
۵ ہائے وہ گرم دلآویز ابلتے سینے
۶ جن سے ہم سطوتِ آبا کا صلہ لیتے ہیں

۷ جانے ان مرمریں جسموں کو یہ مریل دہقان
۸ کیسے ان تیرہ گھروندوں میں جنم دیتے ہیں
۹ وہ دبے پاؤں ادھر کون چلی آتی ہے
۱۰ بڑھ کے اس شوخ کے ترشے ہوئے رخ چوموں

دوسرے ترقی پسند شعراء کا بھی بیشتر یہی حال ہے۔ لیکن ان میں سے اکثر نے اسلوبِ بیان اور اظہار کے قدیم طریقوں سے آگے قدم نہیں بڑھایا۔ اس ضمن میں مجازؔ، علی جوادؔ زیدی، جاں نثار اخترؔ کو مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ ان کے ہاں ایک نعرہ بازی تو موجود ہے۔ لیکن فن کا وہ جدید مفہوم جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا ہے۔ ان کے ہاں مفقود ہے۔ ترقی پسند تحریک بحیثیت مجموعی فن میں کسی خاص ترقی کا باعث نہیں بن سکی۔ اس نے ایک نیا موضوع دیا ہے لیکن یہ موضوع اپنی تحریکات ایک دوسرے موضوع سے حاصل کرتا ہے اور اس لئے اسکا اظہار ایک منفی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اور یوں بھی ترقی پسند تحریک ابھی تخریبی سطح سے آگے نہیں بڑھنے پائی جنسی مسائل کے سلسلے میں طوائف اور خلوت کے معاملات کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ اور اس سلسلے میں جنس کے متعلق زیادہ متعفن گھٹے ہوئے اور نفرت انگیز پہلو سامنے لائے گئے ہیں۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان موضوعات کے اظہار سے جنسی زندگی کے متعلق جو غلط جذبات ہمارے ہاں مروّج ہیں۔ ان کا ازالہ کہاں تک ممکن ہے۔ ان موضوعات میں شہوانی تشنگی، بوالہوسی ایک خاص قسم کی گھٹن اور ایک سسکتی ہوئی لذتیت نہایت واضح نظر آتی ہیں۔ ان سے ایک خاص قسم کی ہنگامی ترغیب یا تحریک کا پیدا ہونا تو ممکن ہے۔ لیکن کسی تعمیری یا اصلاحی جذبے کا بروئے کار آنا ممکن نہیں۔ اور اکثر یوں ہوتا ہے کہ اس اظہار میں جمالیاتی تقاضوں کو قطعاً نظر انداز کر دیا جاتا ہے ساحر کے ہاں سے بعض مثالیں پیش کی جا چکی ہیں۔ مخمور جالندھری کی "انوکھا بیوپاری۔ بھوکی جوانیاں، تضیع اوقات" اسی رنگ کی چیزیں ہیں۔

یہ ترے ننھے ترے تیکھے پھیکے پھیکے
یہ ترے خال یہ خط زرد سے دھندلے دھندلے
دے رہے ہیں تری عفت کی تباہی کا ثبوت
ہے ترا رنگ ترے دل کی سیاہی کا ثبوت
غیظ میں کھو کھلے جوبن کی اٹھانوں کو نہ کھینچ

سجا ہوا ترا کمرہ ہے خواب گاہ جمیل
شکن سے پاک ہے رنگیں پلنگ کی چادر
پڑے ہیں کونے میں کیوں تیل صابن اور حمام

ابھی کل ہی کا قصہ ہے کہ اک نادار دوشیزہ
سڑے تالاب کی سمت اور گندی کھاٹ کی مچلی
پھٹے کپڑوں میں لپٹی میل سے چمکتی نزاکت سے۔
ادھر وہ رحم کی طالب ادھر میں سوچ میں گم تھا
برا کیا ہے اگر اک رات اسکے ساتھ کٹ جائے

اک چیتھڑا پانی میں ہے ڈوبا ہوا آدھا
کس درجہ طرب خیز ہے اعجازِ تصور

جس پر ابھی تک خون کے دھبے ہیں نمایاں
کیا دیکھتا ہوں شہر کی دوشیزہ چالاک

کھڑکی میں سے لوگوں کی نگاہوں سے بچا کر
اک چیتھڑا اشترسانی ہوئی پھینک رہی ہے

یہ سچ ہے گندگی اور غلاظت سے دلچسپی ایک جنسی میلان ہے۔ لیکن یہ تو کوئی نہیں کہہ سکتا ہے کہ یہ ایک صحت مند میلان ہے۔ اور اس کا اظہار ہمارے سماج میں جنس کے متعلق غیر فطری رجحان کا علاج ہے۔ اس قبیل کی اور مثالیں دیکھئے:۔

۱ دیکھتا کیا ہے۔ جھجکتا کیوں ہے
۲ میری چادر کے پسینے سے نشاں
۳ کیف و سرمستی میں کیا جانے کس زاویے سے
۴ اپنے ہی عکس میں دیکھے اس نے
۵ سکھی سر کی دکھن
۶ سکھی سر کی دکھن تورا جھوٹا جتن
۷ درگز راس سے جوان میں سو جائے
۸ تیرے بیٹے کی بہن بھی کھو جائے
۹ لوسی اور ٹائیگر اپنے کتے
۱۰ بے حیا جانور...... اور ان کی
۱۱ توری بول رہی انکھیاں
۱۲ جھوٹی توری بتیاں۔ باجی نہ من کی ستار (عبدالمجید بھٹی)

اس آخری مثال میں اگرچہ موضوع یہی ہے کہ ایک سہیلی دوسری سہیلی کی جنسی تشنگی پر اسے طعنہ دے رہی ہے یا اس سے چھیڑ چھاڑ کر رہی ہے۔ لیکن اس میں ایک حسن ہے اس قسم کے اظہار کی بعض خوبصورت اور دلچسپ مثالیں، مختار صدیقی۔ قیوم نظر، راشد۔ وغیرہ کے ہاں ملتی ہیں۔ حذبی کی مشہور نظم طوائف میں ایک گہری ہمدردی کا اظہار نظر آتا ہے۔

۱ اپنی فطرت کی بلندی پہ مجھے ناز ہے کب
۲ ہاں تری پست نگاہی سے گلہ ہے مجھ کو
۳ تو گرا دے گی مجھے اپنی نظر سے ورنہ
۴ تیرے قدموں پہ تو سجدہ بھی روا ہے مجھ کو
۵ اپنی پستی کا یہ احساس پھر اتنا احساس
۶ کہ نہیں میری محبت بھی گوارا تجھ کو
۷ اور یہ زرد سے رخسار پہ اشکوں کی قطار
۸ مجھ سے بیزار مری عرض وفا سے بیزار

شہوانی لذت اس نظم میں کہیں ابھرنے نہیں پائی۔ موضوع کے ساتھ ایک حقیقی خلوص جو اس نظم میں نظر آتا ہے۔ وہ "ثنا خوان تقدیس مشرق کہاں ہیں" کی طنز میں سر تا سر مفقود تھا۔ اسی طرح قیوم نظر کی "اس بازار میں ایک شام"

۱ چند چاندی کے سر د سکوں میں
۲ گرمی حسن بک رہی ہے یہاں

۳ اُڑ کے آیا کثیف خاک پہ کون ۴ آسماں کی حسین بلندی سے
۵ اے غمِ عشق دیکھ بھول نہیں ۶ اے غمِ دوست دیکھ بھول نہیں

راشد کے ہاں جذبات میں ایک بہیمانہ شدّت ضرور موجود ہے لیکن وہ اسے ایک اور روپ میں ڈھال دیتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو ایک سپاہی کے روپ میں دیکھتا ہے اور اس طرح اپنی جذباتی تشنگی کے لئے ایک وجہ جواز ڈھونڈ لیتا ہے ؎

اور تیرے ملک کے دشمن کا سپاہی ہوں میں ایک مدّت سے جسے ایسی کوئی شب نہ ملی
کہ ذرا روح کو وہ اپنی سبکسار کرے

اس کی ایک دوسری شکل انتقام میں نظر آتی ہے ؎

میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام
وہ برہنہ جسم اب تک یاد ہے

اس کے ساتھ ہی وہ جنس اور اخلاق کے متعلق بعض اوقات فلسفیانہ دلائل سے بھی کام لیتا ہے۔

اتفاقات کو دیکھ چھوڑ دے اپنے شبستانوں میں جلنے کا خیال
اس زمستاں کی حسین رات کو دیکھ آنتابِ صرفہ نہیں تیرا اجبال
توڑ دے وہم کے جال اس زمستاں کی جنوں خیز حسین رات کو دیکھ
آہ انساں کہ ہے وہموں کا پرستار ابھی حسن بے چارے کو دھوکہ یہ دیئے جاتا ہے

بات جنسی جذبات کی شائستگی سے چلی تھی۔ یوسف ظفر نے اس ضمن میں بعض اضافے کئے ہیں مثلاً اس کی نظم "بین السطور"

۱ کئی انسانوں کا بے کار ہجوم ۴ جو کبھی ماں ہے کبھی بیوی ہے
۲ اپنے قدموں سے مسلتا ہے اسے ۵ جس کی بے چارگی زیست کا راز
۳ انہیں انسانوں میں وہ جنس بھی ہے ۶ اس کے معصوم خد وخال میں ہے۔

جنسی تحریک اس نظم کی تخلیق کا باعث نہیں ایک خاص سماجی احساس اس کی تہ میں کارفرما ہے اور اس کے بعد اسنے گھریلو ماحول پر چند دل کش نظمیں لکھی ہیں جہاں وہ شاعر کے رومانی روپ میں ظاہر ہوتا ہے بلکہ ایک عام خاوند یا ایک عام باپ کی طرح ارضی اور ہر روز کے معمولی دکھ اور سکھ کا ذکر کرتا ہے ؎

ہوا کچھ ایسی چلی تیکھے رُخ پہ نور آیا
تری خوشی کا پیام آیا کتنی دور آیا
تری نگاہ اٹھی حسن کا ہجوم لیے
ترے جمال نے کیوں میرے پاؤں چوم لیے
یہ چند سکے محبت نہیں۔ وفا بھی نہیں
تری خوشی کی مسرت کی انتہا بھی نہیں

راہ ورسم منزلہا، تقلیدا براہیم وغیرہ اسی قبیل کی نظمیں ہیں۔ اس موضوع کو ختم کرنے سے پیشتر علی منظور اور شاد عارفی کا تذکرہ ضروری ہے اُن کے موضوعات کسی حالات میں بھی عام زندگی سے دور نہیں ہٹنے پاتے وہ ہمیشہ پابند نظم کو آلۂ اظہار بناتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود جتنا فنکارانہ حسن۔ جتنا اچھوتا انداز بیان اور جتنی دلچسپ طرز پیش قدمی ان کی ہے۔ وہ جدید نظم کے امکانات کا ایک نہایت امید افزا تصور پیش کرتی ہے۔ اندھیری نگری کے افسانوی موضوع اور "دسہرا اشنان" کے رومانی منظر سے لیکر ساس، بہو، بیٹے کی شادی۔ مشورہ شادی کے بعد، پرانے نوٹ، وغیرہ کے غیر شاعرانہ بے کیف اور گھریلو موضوع ان کے ہاتھوں خوبصورت نظموں میں ڈھل جاتے ہیں۔

یہ درست ہے کہ جدید دور میں جنس اور ایک خاص قسم کی سیاست دو اہم موضوعاتِ سخن تھے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ جدید نظم موضوع کے تنوع سے محروم ہو گئی تھی۔ خالدؔ، قیوم نظرؔ، یوسف ظفرؔ، میرا جی، احمد ندیم قاسمی، مجید امجدؔ، شاد عارفی، ضیاؔ، جالندھری، سعید احمد اعجازؔ وغیرہم کے ہاں موضوعات کا تنوع خاص طور پر موجود ہے۔ یہ نوجوان شعراء ملک وقوم کے ایک حساس طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ جدید علوم سے بہرہ ور ہونے کے ساتھ ساتھ ان کی آنکھیں اور دل ودماغ ماحول کے ہر ارتعاش اور ہر نئے جلوے کی تڑپ کو اپنے دامن میں سمیٹ لینے کی صلاحیت رکھتے تھے۔ موضوع کا تنوع صرف خارجی تنوع تک ہی محدود نہیں۔ واقعاتی یا موضوعاتی تنوع کے علاوہ تجربے کے مخصوص انداز یا اظہار کی وہ مخصوص صفت جس کی مدد سے نظم کا تار و پود مکمل کیا گیا ہو۔ موضوع کو ایک جداگانہ اور نئی صورت دینے کے ذمہ دار ہیں

ادب اور فن کے ازلی اور ابدی موضوعات وہی محبت اور موت ہیں۔ لیکن غزل اپنی مخصوص ہیئت پائمالی اور محدود دائرہ عمل کے باوجود تنوع کی بے شمار مثالیں پیش کر سکتی ہے۔ جس طرح عشق کے معاملات کو ہزاروں شاعروں نے پیش کیا۔ اور ہر دفعہ یوں محسوس ہوا کہ جو بات شاعر نے کہی ہے۔ وہ ان کہی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ یہ ان کہی باتیں بعض اوقات احساس وجذبات کی اس نازک کیفیت سے پیدا ہوتی تھیں جس تک عام انسان

کی رسائی نہیں اور جو زندگی میں بالعموم واقع نہیں ہوتیں۔ لیکن یہ بھی تو سوچنے کی بات ہے کہ یہ اچھوتی اور نادرہ کاریاں کس حد تک انداز بیان کی مرہون منت تھیں۔ جدید نظم میں شاعر کے موضوعات کا دائرہ یونہی وسیع تر ہوگیا تھا۔ لیکن اس کے ساتھ پیرایۂ بیان میں بھی بعض دلچسپ اچھوتے اور فنی لحاظ سے کامیاب تجربے کئے گئے۔ جہاں تک ہیئت کا تعلق ہے۔ نظم معریٰ اور آزاد نظم اس دور کی خاص چیزیں ہیں۔ آزاد نظم کا تصور بے شک مغرب سے لیا گیا ہے۔ لیکن یہاں اتنا تصرف ضرور ہوا ہے کہ ایک تو وزن کی قید لازمی قرار دی گئی ہے اور اس کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ تمام نظم ایک ہی بحر میں مکمل کی جائے۔ ارکان کی تعداد گھٹائی بڑھائی جاسکتی ہے۔ لیکن بحر بنیادی طور پر وہی رہے گی۔ نظم معریٰ میں صرف قافیہ کا لحاظ نہیں رکھا گیا، باقی تمام عروضی قیود برقرار ہیں۔ پابند نظموں میں بعض اوقات بندوں کی ترتیب اور ایک بند میں باہم قافیوں کی تکرار کیلئے نئے نئے نمونے اور تراشیں وضع کی گئیں۔ شروع میں فیضؔ نے اس کے لئے نظم کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے منتخب کئے۔ مثلاً بعض اوقات وہ چار مصرعوں کی ترتیب سے مکمل کرتا ہے اور بعض اوقات ——— ——— صرف تین مصرعوں سے اور بعض اوقات قافیے موجود ہوتے ہیں لیکن کوئی ایک خاص ترتیب تمام نظم میں موجود نہیں ہوتی۔ مثلاً اس کی نظم "آج کی رات ساز درد نہ چھیڑ" کے دونوں بند ایک ہی ترتیب کے حامل ہیں۔ لیکن "تنہائی" میں اگرچہ قوافی موجود ہیں۔ مگر کسی خاص ترتیب کے پابند نہیں۔ قافیہ کے استعمال میں یہ صناعانہ بے ترتیبی فیضؔ کا خاص جوہر تھی۔ اس کے قافیے کہیں بوجھل یا محض ضرورت شعری کے ماتحت بندھے ہوئے معلوم نہیں ہوتے۔ ہر قافیہ براہ راست نظم کے حسن اور تاثر کی شدت کو اجاگر کرنے میں مدد دیتا ہے فیضؔ کے بعد اس کی مثالیں قیوم نظرؔ اور یوسف ظفرؔ کے ہاں بھی ملتی ہیں۔ قیوم نظرؔ نے بھی اپنی مختلف نظموں کے لئے جو بند وضع کئے ہیں۔ ان میں قافیے کی نئی نئی ترتیبیں پیش کی ہیں۔ لیکن قیوم نظرؔ کے ہاں ایک ضبط کا سا احساس ہوتا ہے۔ ایک تو یوں کہ وہ بند کی جو ہیئت ایک دفعہ مقرر کرلیتا ہے۔ اسے سختی کے ساتھ نبھاتا ہے فیضؔ کی طرح اپنے آپ کو اپنی ہی وضع کردہ ترتیب میں اجتہاد کا حق نہیں دیتا۔ دوسرے قیوم نظرؔ کی تمام شاعری ایک محتاط فنکار کی احتیاط کی آئینہ دار ہے وہ نظم کے بہاؤ اور جذبات کی شدت سے بے بس ہوکر لہر دل میں بہتا ہوا نظر نہیں آتا۔ وہ نظم اور جذبے کو اپنے قابو میں رکھ کر آگے بڑھنے کا قائل ہے۔ اور شاید اسی لئے قافیہ کی حس نا بجی لگاتی ہوئی کیفیت کا احساس جو فیضؔ یا یوسف ظفرؔ کے ہاں ملتا ہے وہ قیوم نظرؔ کے ہاں نظر نہیں آتا۔ البتہ ایک صفت یہاں ضرور موجود ہے کہ اس کی نظموں کی مخصوص ہیئت موضوع کی داخلی کیفیات کا ایک خارجی مظہر ہوتی ہے۔ اور یہ خصوصیت اس کی تمام نظموں میں موجود ہے مثال کے لئے قندیل کی پہلی ہی نظم دیکھئے ؎

١ اڑتی اڑتی گرد سی دیکھی
٢ لب پہ آہ سرد سی دیکھی
٣ عمر رواں نے اک جھٹکا سا
٤ کھایا اور اک سال گیا

اسی بند کا چوتھا مصرع جو صرف ایک لفظ پر مشتمل ہے۔ جھٹکے کا تاثر پیدا کر رہا ہے اس ضمن میں اس کی بعض اور نظموں کے نام پیش کرنے پر اکتفا کی جائے گی "خلش تاثر" "تھکن" - مروجہ بحر میں ایک رکن کے اضافے سے تھکن کا احساس پیدا کیا گیا ہے۔ "اس بازار میں ایک شام" "ترغیب" وغیرہ یہاں شاید یہ خیال پیدا ہو کہ قیوم نظر کے ہاں جوش اظہار اور جذباتی شدت کی کمی ہے، یہ احساس بادی النظر میں ضرور پیدا ہوتا ہے لیکن قیوم نظر کے مخصوص طریقہ کو ایک بار سمجھ لینے کے بعد یہ احساس خود بخود مٹ جاتا ہے۔ ویسے بعض نظموں میں مثلاً "نور جہاں کا مزار" جوشش اظہار اور جذباتی شدت نہایت واضح ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعر نے ساری نظم ایک ہی سانس میں کہہ ڈالی ہے۔ یہی شدت "اس بازار میں" "ایک شام" "جوانی" "ترغیب" "خلش تاثر" وغیرہ میں موجود ہے۔ یوسف ظفر کے ہاں اس کی مثالیں دیکھنے کے لئے "جنگ" "کھلونے" "رقص" اور "دولے" کا نام لے دینا کافی ہوگا۔ یوسف ظفر کے ہاں جو ایک اضافہ نظر آئے گا وہ ایک تو اس کی مخصوص غنائیت ہے۔ اور دوسرے اس کے ساتھ ساتھ اندرونی قافیوں کا حسن۔ یوسف ظفر کی نظم میں بے پناہ روانی پائی جاتی ہے اور اس روانی میں اندرونی قافئے یوں محسوس ہوتا ہے، جیسے ساز کی مسلسل اور رسیلی تانوں میں طبلے کی گت محض اندرونی قافئے ہی نہیں آوازوں کی تکرار سے بھی وہ ایک خاص قسم کا ترنم پیدا کرتا چلا جاتا ہے۔ رقص میں اسنے محض بحر کی مدد سے ایک رقص کی دھن کا تاثر پیدا کر لیا ہے۔ ورنہ اس نظم میں داخلی توافی یا آوازوں کی تکرار وغیرہ موجود نہیں۔ اور نہ اس نے ماحول کی آوازوں کو پیش کرنے کی کوئی خاص کوشش کی ہے۔ اس قسم کی کوشش "بھیگی بھیگی کالی راتیں" میں نظر آتی ہے "دولے" میں ایک ذہنی کیفیت کو اس نے صرف الفاظ کے سانچے ہی میں نہیں ڈھال دیا۔ بلکہ ایک شدید جذبے کی دم گھونٹنے والی کیفیت بھی بحر کی مدد سے پیدا کی ہے۔ یہاں اسنے لفظوں کی تکرار سے بھی کام لیا ہے ؎

گا رہا ہے گیت بے چنگ و نوا
جس طرح چپکے سے آجائے کوئی

جس طرح زلفوں کو پھیلائے کوئی
جیسے آنکھوں کو نظر آنے کوئی وغیرہ۔

کھلونے کا موضوع "اولاد کے لئے باپ کی محبت" یقیناً ایک غیر شاعرانہ موضوع ہے لیکن شاعر کا خلوص اور فنکار کا جادو اپنا کام کر گیا ہے ؎

چلیں غم کی موجیں، مصائب کی فوجیں، رگ و پے کے اندر سمندر رکے، آگ
مگر تیرے دامن میں پھولوں کے مسکن میں سنتا ہوں اکثر بہاروں کے راگ
حقائق کے زنداں میں حیران پریشاں
تصور تخیل تنفس سے نالاں
ترے بزم خوشنے محبت کے توشے

مرے بھولے بھالے حسیں دل کے گوشے
مجھی کو لگانے بجھانے کو پائی جہاں نے سب نے چناروں کی آگ
مرے رنج و غم میرے فکر و الم کو دکھاتے ہیں اگر چناروں کی آگ
سمندر کے راگ
ستاروں کی آگ

"جنگ" میں سے صرف ایک بند کافی ہے

گرم رو گرداب گوں گستاخ روحوں کا جلوس
جن کی آنکھوں میں چراغاں، جن کے چہرے آبنوس
جن کی فطرت میں بغاوت جن کی باتیں آہنی

یہ بحث کسی قدر طویل ہو گئی ہے۔ لیکن اسے یہاں چھوڑ دینے سے ایک تشنگی کا احساس پیدا ہوگا۔ اور دوسرے یہ غلط فہمی کہ شاید ایسی مثالیں محدود ہیں۔ سلام مچھلی شہری کی ایک پینٹنگ کے یہ حصے دیکھئے:۔

لباس میں ایک پیکرِ گداز
دستِ صندلی اٹھے
چل رہا ہے جھاڑیوں میں سانپ جھوم جھوم کر
پاؤں لہر کھا گئے
اُڑ رہا ہے مور اپنے بال چوم چوم کر
جسم نازنے کے شرار
جھیل مانگنے لگی شام کی ہوا سے ساز
جھیل کے کنارے مست ہو کے ناچنے لگے

ایک بار تین بار

جھاڑیوں سے سرخ زرد پھول توڑ توڑ کر
مور مست ہو گیا
ایک بار تین بار اور اب تو بار بار
سانپ جیسے سو گیا
مورنی پہ جنگلی حسینہ کرتی ہے نثار
عکس ماہتاب میں
چشم و لب کے رقص پر ہاتھ موڑ موڑ کر
ایک پیکرِ گداز اور ناچنے لگا

رقص کی شراب میں

اس قسم کی نظموں میں پچھلے دور کی مترنم نغموں کی ایک ارتقائی صورت نظر آتی ہے۔ فنی شعور زیادہ پختہ اور گہرا ہو گیا ہے۔ محض قافیہ کا حسن مدنظر نہیں بلکہ اس حسن کو ایک خاص موضوع اور کیفیت کے اظہار کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایسی نظمیں بھی ملتی ہیں۔ جن میں روایتی اصنافِ سخن سے کوئی بغاوت نہیں کی گئی۔ لیکن نغمگی ترنم، داخلی توانائی کا سحر سب کچھ موجود ہے۔ مجید امجد کی یہ نظم دیکھئے "گاڑی میں":۔

یہ بے کراں فضائیں جہاں اپنے چہرے سے
اپنے نمو کی آخری حد ڈال پات نے

پردہ الٹ دیا ہے تو دِحیات نے — گنجان جھنڈ جن کے تلے کہنہ سال دھوپ
شاداب مرغزار کہ دیکھی ہے جس جگہ — آئی کبھی نہ سوت شعاعوں کا کاتنے

اسی طرح اس کی مشہور نظم "دل دریا سمندروں ڈونگے" تاثر کی شدت کو اپنی طوالت کے باوجود ناظر کے ذہن تک منتقل کرنے میں کامیاب ہے۔ جوش ملیح آبادی کی نظم "تو اگر واپس نہ آئی" بھی اسی قسم کی نظم ہے۔ احمد ندیم قاسمی کی نظم "آخری سجدہ" اور "شکاری" پابند ہونے کے باوجود فنکارانہ دلکشی کے جدید ساز و سامان سے آراستہ ہے۔

وہ مجھ کو دیکھتے ہی اپنے راستے سے ہٹ گئی — کہ جیسے اک پتنگ کی فضا میں ڈور کٹ گئی
سمٹ کے یوں پلٹ گئی — مرے خدا یہ کون ہے۔ وغیرہ

سلام مچھلی شہری کی "سڑک بن رہی ہے" سلام سندیلوی کی "پاگل کوّے" علی جواد کی "دھائے کا موڑ" اور جاں نثار اختر کی "بیزاری" اسی سلسلے کی بعض دلچسپ مثالیں ہیں۔ اس آخری نظم میں خارجی ماحول کی تصویر کشی کی مدد سے ایک تاثر کو نہایت کامیابی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ بدقسمتی سے شاعر اپنی مخصوص افتادِ طبع سے مجبور اس نظم کو خواہ مخواہ طول دیتا چلا گیا ہے۔ لیکن اگر بعض بند نکال دیے جائیں تو یہ ایک نہایت حسین و جمیل نظم ہے بعض بند صریحاً الحاقی ہیں۔ اور شاید یہ بند معذرت کے طور پر پیش کئے گئے ہیں۔ کیونکہ شاعر نے اس نظم کے متعلق اپنے مجموعہ میں یہ کہا ہے کہ "یہ نظم ایک وقتی جذبہ کی پیداوار ہے ورنہ میرا مسلک زندگی سے گریز و فرار نہیں۔"

رات اور یہ چاند تاروں کے نشاں — چھو رہا ہے دیکھ نبضِ کائنات
تیرگی اور ٹمٹماتا آسماں — آہ مت دہرا گزشتہ واقعات۔ دوست کچھ بھول جانے دے مجھے
اٹھ رہا ہے دل سے رہ رہ کر دھواں۔ دوست سب کچھ بھول جانے دے مجھے — دیکھ تاروں کی نظر پتھرا گئی
موت کا مضبوط لیکن سرد ہاتھ — رات کی چوٹی کمر تک آگئی
روح پچھلی یاد سے گھبرا گئی۔ دوست سب کچھ بھول جانے دے مجھے — چاند کا چہرہ ہے بے حد مضمحل
بیر ستائے یہ کفن کے سرد پھول — صبح ہوتی ہے بجھا جاتا ہے دل
آسماں جیسے جلی لاشوں کی دھول — لا پلا اک اور جامِ مشتعل، دوست سب کچھ بھول جانے دے مجھے
چاند گویا ایک بے امت رسول۔ دوست سب کچھ بھول جانے دے مجھے۔

ماحول کی مدد سے داخلی تاثر کو اجاگر کرنے کی کوششیں دوسرے شعراء کے ہاں بھی ملتی ہیں۔ قیوم نظر کی ماحول کی تصویریں اس کی کامیاب مثالیں ہیں۔ اسی کے ساتھ ایک رجحان جسے تجسیم کا نام دیا جا سکتا ہے۔ ابھر رہا تھا اس میں کسی خارجی منظر کو مشخص کر کے پیش کیا جاتا ہے۔

کالی کالی بہت ہی کالی۔ بے ربط مگر جواں حسینہ۔ کیا رکھتی ہے زیست کا قرینہ

یعنی "برسات کی رات"

اسی کے ساتھ ساتھ ایک خاص کنائے یا اشارے کو ایک پوری نظم پر پھیلا دینے کا رجحان بھی کام کرتا رہا۔ یوسف ظفر کی قوس بھی اسی قبیل کی نظم ہے۔ میرا جی نے اس ضمن میں لاشعوری اشاروں اور کنایوں سے کام لینا چاہا۔ لیکن مجموعی طور پر یہ انداز کچھ ایسا کامیاب نہیں ہو سکا۔

نظم کی ہیئت کے متعلق مختلف تجربوں کا ذکر اوپر ہو چکا ہے۔ مختار صدیقی نے اس ضمن میں دو اضافے کئے ہیں .... ایک نظم میں ایک سے زیادہ بحروں کا استعمال جس کی ایک مثال اس کی نظم "رسوائی" ہے۔ موضوع کی کیفیت کے ساتھ دو مصرے بند میں بحر بھی بدل جاتی ہے۔ لیکن تبدیلی کھٹکتی نہیں۔ طبیعت اسے خاموشی کے ساتھ قبول کر لیتی ہے اس نئے تجربے کے بعد مختار نے موسیقی کی مدد سے نظم کی ہیئت کو ایک خاص سانچے میں ڈھالنے کی کامیاب کوششیں کی ہیں۔ خیال ایمن خیال درباری بلمپت، خیال ایمن ۔ خیال چھایا وغیرہ طوالت کے خوف سے پیش نہیں کی جاتیں۔ ان سے صرف بعض حصے پیش کر دینے سے بات نہیں بنتی

یہ کسی حد تک درست ہے کہ آزاد نظم کی کامیاب مثالیں ہمارے ہاں کم ہیں۔ راشد، خالد، میرا جی، محمد صفدر، منیب الرحمٰن کے علاوہ بعض شعرا کے ہاں یہ صنف محض ہل نگاری اور ذہنی عجز کا اعتراف بن کر رہ گئی ہے تاہم اس صنف میں بعض کامیاب مثالیں موجود ہیں۔ راشد کے ہاں "اتفاقات" "زوال" "آنکھوں کے جال" "انتقام" وغیرہ ایک مستقل حیثیت حاصل کر چکی ہیں۔ میرا جی کی "تفاوت راہ" "بھیل کی لڑکی" وغیرہ کامیاب نظمیں ہیں ان میں حسن بیان، معنوی گہرائی تشبیہات واستعارات کی نزاکت سب کچھ موجود ہے۔ محمد صفدر کی نظم "کنار دریا" اور "صد ہلے رہرواں" اردو نظم میں نہایت حسین و جمیل اضافے ہیں۔

ریت اڑتی ہے کبھی تیز ہوا چلتی ہے
خار زاروں میں ہوا خشک درختوں میں ہوا
سونے معبد میں ہوا۔
موت کے رنگ دھندلکے میں بکھر جاتے ہیں
دور سے ماؤں کے نوحے کی صدا آتی ہے
یہاں پانی نہیں یہ سلسلۂ موج نہیں
ریت پر بن کے بگڑتی ہے ہوا کی تحریر

گونج کی لرزشیں بے آب چٹانوں میں رواں
گونج کی لرزشیں ہیں پانی کی آواز نہیں
یہاں پانی نہیں یہ سلسلۂ موج نہیں
ریت پر بن کے بگڑتی ہے ہوا کی تحریر

خالد کی نظمیں کتبہ۔ اور حسن قبول ڈرامائی انداز کی اچھی مثالیں ہیں۔

شیر دل خاں   میں نے دیکھے تیس سال

نظم آزاد کے سلسلے میں کہا گیا ہے کہ یہاں ایک منطقی تسلسل کی بجائے ایک آزاد تسلسل نظم کے ہیولے میں باہم ربط پیدا کرتا ہے۔ کرشن چندر کے ہاں سے ایک حوالہ اس ضمن میں پہلے پیش کیا جا چکا ہے لیکن شاید یہ درست نہیں۔ راشد کی تمام تر نظموں میں ایک واضح منطقی استدلال نظر آتا ہے۔ خالد کے ہاں بھی یہ چیز موجود ہے۔ محمد صفدر کی جن نظموں کا حوالہ اوپر دیا گیا ہے۔ ان میں کنارِ دریا میں منطقی استدلال موجود ہے۔ دوسری نظم میں شاید منطقی استدلال موجود نہیں۔ لیکن جو منظر پیش کیا گیا ہے۔ اس میں کسی منطق کی گنجائش ہی نہ تھی۔ اس منظر کے مختلف حصوں میں جو باہمی ربط ہے۔ وہ آزاد تسلسل کا نتیجہ نہیں البتہ اس کی پشت پر ایک بندھی ٹکی بدوی روایت کام کر رہی ہے۔ البتہ میراجی نے یہ کوشش ضرور کی کہ آزاد تسلسل کی بنیاد پر نظم کی عمارت کھڑی کی جائے یہ کوشش شعوری تھی۔ کچھ اس وجہ سے اور کچھ اس وجہ سے کہ میراجی کی نفسیات ایک عام انسان کی نفسیات سے بہت حد تک مختلف تھی یہ آزاد تسلسل زیادہ معنی خیز اور مقبول ثابت نہ ہو سکا۔ میراجی پر "ابہام" کا الزام آج بھی بدستور چسپاں ہے دراصل آزاد تسلسل کے لئے ایک مربوط ذہنی نظام اور دور رس ادبی روایت کی ضرورت ہے۔ جس کے پس منظر پر شاعر کی مخصوص علامات کو سمجھا جا سکے۔ بدقسمتی سے اس دور میں یہ دونوں باتیں موجود نہ تھیں ہمارے ادیب قوم کے ایک نہایت مختصر سے حصے کے نمائندے ہیں۔ عوام کی رسائی اس حصے کے علمی اور ادبی ذخیرے تک نہیں۔ دہلی اور لکھنؤ کا وہ ماحول جہاں ایک کنجڑے سے لیکر ایک شہزادے تک غزل کے سمجھنے والے یکساں مل جاتے تھے۔ اس دور میں پیدا نہیں ہو سکا۔ سماجی تفاوت اس وقت بھی موجود تھا۔ لیکن کم از کم تعلیمی اور ادبی تفاوت موجود نہ تھا۔ ترقی پسند تحریک نے عوامی ادب پیدا کرنا چاہا۔ لیکن یہ عوامی ادب فنکار کی ذاتی اور نیم انجمنوں سے اپنا مواد حاصل کرتا رہا۔ ایک عام انسان کی نفسیات کو اس میں دخل نہ تھا۔ یہ ادب کم و بیش ایک عام انسان کی ذہنی دسترس سے ماورا ہی رہا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر یہی بات تھی تو کم و بیش دس پندرہ سال یہ ادب اپنی تحریک اور اپنا مواد کہاں سے حاصل کرتا رہا۔ جیسا کہ پیشتر عرض کیا گیا ہے۔ اس ادب کی پشت پر یونیورسٹی کے تعلیم یافتہ طبقے کی کشمکش تھی جس کی دو بڑی صورتیں جنس اور سیاست کا روپ دھار کر ظاہر ہوئیں۔ تقسیم کے ماقبل تک یہ کشمکش اور

ماحول باقی رہا۔ اور اس وقت تک اس رنگ میں برابر ادبی اضافے ہوتے رہے۔ لیکن تقسیم کے بعد جب یہ کیفیت ماحول میں باقی نہ رہ سکی۔ تو اس ادب کی تخلیقی رفتار بھی یکلخت سست ہو گئی یہ ایک ایسے دور کی پیداوار تھا جسے ہم تخریبی یا منفی ردِ عمل کا دور کہہ سکتے ہیں تخریبی سیاست کی طرح اس ادب کے لئے بھی ایک جراتِ رندانہ کی ضرورت تھی۔ زندگی کی بڑی بڑی اقدار اس دور میں پس پشت جا پڑی تھیں۔ نسبتاً گھٹیا اور ہنگامی قسم کی اقدار کے سہارے اس ادب نے آگے بڑھنا چاہا۔ بڑھا اور ایک مقام پر آ کر رک گیا۔ اس کے بعد جب ایک دوسرا دور شروع ہوا جس میں اس قسم کے عوامل ناپید تھے تو طبیعتیں کند ہو کر رہ گئیں۔ یہ دور قومی اور سماجی تعمیر کا دور ہے۔ اس کے لئے زیادہ بلند زیادہ وسیع اور زیادہ ذمہ دارانہ تحریکات کی ضرورت ہے لیکن یہ صرف یوں نہیں کہ ہمارے ادبا ہی اس بلند تر مقصد کے لئے موزوں نہیں بلکہ ہمارا تمام تر ماحول ابھی عبوری دور سے گزر رہا ہے اور وہ روایات وہ نصب العین ابھی تشکیل نہیں پا سکے جن کے سرچشمے سے یہ ادب۔ اپنی قوت اپنی تحریک اور اپنا مواد حاصل کرے گا۔

تقسیم کے بعد غزل ایک دفعہ پھر ابھر رہی ہے۔ اگرچہ اس دور کی غزل پر بھی ایک جمود ایک سکوت اور بے حسی چھائی ہوئی ہے۔ غزل اگر لکھی جاتی ہے تو اس لئے کہ اس کے پیچھے ایک طویل ادبی روایت کام کر رہی ہے۔ ورنہ جہاں تک شاعر کی ذات کا تعلق ہے اس کے پاس غزل لکھنے کے لئے بھی کوئی سرمایہ موجود نہیں۔ دوسرے آزاد تسلسل کے لئے فنکار اور ناظر کے درمیان افہام و تفہیم کے لئے جس ذہنی اشتراک کی ضرورت ہے۔ وہ غزل آج بھی فراہم کر سکتی ہے۔ غزل کا ایک شعر ہم بیسیوں مواقع پر چسپاں کرتے ہیں اور ہر جگہ ایک نئی صورت حالات اور اسی کی مناسبت سے شعر میں ایک نئی معنوی قوت کا احساس ہوتا ہے۔ یہ آزاد تسلسل ہی کا کرشمہ ہے۔ لیکن یہ آزاد تسلسل ادبی روایات سے وابستہ ہے۔ اور اس آزاد تسلسل سے مختلف ہے جس کا تصور میراجی نے ہمیں دینا چاہا تھا۔

اس دور میں زبان کے معاملے میں عموماً لغزشیں ہوئیں۔ لیکن بعض جسارتیں یقیناً قابلِ داد تھیں۔ لفظ ایک لغوی اشارہ ہے۔ اور مسلسل استعمال سے اپنے ساتھ روایات کا ایک سرمایہ وابستہ کر لیتا ہے۔ جدید دور میں جب ذہن نئے تصورات سے آگاہ ہوا تو اس نے لفظ کی بندھی ٹکی روایات کو قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ اس کے ساتھ نئے ماحول کے مطابق ان روایات میں ایک ارتقاء یا ایک تغیر و تبدل بھی لازمی تھا۔ اسی طرح کسی خاص لفظ کی موروثی فصاحت و بلاغت کا طلسم ٹوٹ گیا۔ متروک لفظ اور بعض غیر مانوس لفظ استعمال کئے گئے۔ اس ضمن میں صرف چند شعراء نے حسن و ذوق کا ثبوت دیا۔ شاید اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو کہ اس دور میں پنجاب نے بکثرت شاعر پیدا کئے۔ جن کا۔ دو زبان کا علم کتابی تھا۔ اور یہ علم بھی انھوں نے محض

اپنے ذوق اور مطالعے سے حاصل کیا تھا۔ اس لئے حسرت، سالک، مہر، ظفر علی خاں کی طرح کوئی زبان داں اس دور میں پیدا نہ ہو سکا۔ یوسف ظفر کے ہاں ایک بے پناہ روانی ملتی ہے، اور یہ محسوس نہیں ہو سکتا کہ زبان کی کوئی دقت اس شاعر کی راہ میں حائل ہو سکتی ہے۔ لیکن "رات بھر جاگا ہوں پھر تیری عبادت کے لئے" ایک واضح غلطی ہے۔ جسے ایک غیر اہل زبان بھی سمجھ سکتا ہے۔ قیوم نظر کی زبان البتہ اس قسم کے عیوب سے پاک ہے۔ شعر و ادب کے موضوعات میں وسعت کے ساتھ بعض نئے الفاظ کی ضرورت لازماً محسوس ہوئی۔ اس کے ساتھ اسلوب کی بعض نئی صورتوں نے زبان کے ایک خاص قسم کے استعمال کی ضرورت نکالی۔ خالص لسانی تجربوں میں ایک اہم تجربہ ہندی کی آمیزش تھا۔ ایرانی روایات کی جگہ اس دور میں کسی قدر مغربی ادب کی روایات اور کسی قدر ہندی روایات نے لے لی تھی۔ چنانچہ لیلیٰ مجنوں اور شیریں فرہاد کی تلمیحات کی بجائے اب کرشن۔ گوپیاں۔ جمنا تٹ وغیرہ استعمال ہونے لگی تھیں، ان کے ساتھ ہندی آمیز زبان بچ جاتی تھی۔ لیکن مخمور وغیرہ کے ہاں غیر جمالیاتی احتیاط یقیناً ناگوار تھا۔ ہندی آمیز زبان کی دلچسپ مثالیں میرا جی مختار صدیقی اور عبدالمجید بھٹی کے ہاں نظر آتی ہیں۔ اس ضمن میں گیت کی ترویج بھی ممد ثابت ہوئی ہے۔

علاوہ ازیں اس دور میں تشبیہہ و استعارات کی جگہ حسی تصورات نے لے لی۔ اور اس لحاظ سے بھی زبان میں ایک نئی وسعت کی ضرورت محسوس ہوئی وحید قریشی نے اس طرف اشارہ کیا ہے اور ان کے نزدیک کثرت سے استعمال ہونے والے تصورات تھے۔ جس سے زبان میں بیانیہ الفاظ کی کثرت کے لئے وجہ جواز نکل آتی ہے۔ لیکن اس دور میں تشبیہہ و استعارات میں ایک منقلب رجحان کارفرما نظر آتا ہے ہماری تشبیہیں مجہول سے معروف کی طرف اور مجرد سے محسوس کی طرف جانے کی بجائے مجہول اور مجرد تصورات کی مدد سے معروف اور محسوس تصورات کو ظاہر کرنے لگی تھیں یہ ایک خالص فنی بنیادی ردِ عمل تھا۔ اس کے ساتھ ہی واحد تشبیہوں کی بجائے مرکب تشبیہیں استعمال ہونے لگی تھیں مثلاً۔ وہ پھول کہ جس کی رنگینی شعلوں کا جگر کھلاتی ہے
کانٹوں کی نظر بن جاتی ہے نغموں کا اثر برساتی ہے۔ شعلوں کا جگر ایک مجہول اور مجرد تصور ہے جسکی مدد سے پھولوں کو رنگین پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کانٹوں کی نظر اور نغموں کے اثر میں بھی یہی رنگ ہے۔

نرم لچکیلی تری باہیں کہ جیسے — کرنیں
کھیلتی کھیلتی سایوں میں یہیں رک جائیں

باہیں ایک مجسم اور محسوس تصور ہے۔ اسکے مقابلے میں سایوں میں کھیلتے کھیلتے رک جانے والی کرنیں ایک مجرد تصور ہے ؂

سکوت، لاکھ صداؤں کا گونجتا مدفن
صدا، ہزار خموشی کا ایک ہجوم شکست
بہار، لاکھ خزاؤں کے خوں کا فوارہ
خزاں ہزار بہاروں کی حسرت بے زیست

بعض جگہ اس قسم کی تشبیہیں پھیل کر پوری نظم پر چھا جاتی ہیں۔

نظیر صدیقی

اجتبیٰ رضوی

لوگ اجتبیٰ رضوی کو نہیں جانتے۔ آج سے کئی سال پہلے یعنی سنہ ۱۹۵۷ء میں انہوں نے "شعلۂ ندا" کے نام سے اپنا مجموعۂ کلام تو شائع کر دیا لیکن کبھی اپنے کلام کو شائع ہونے کا موقع نہ دیا۔ میں نے کسی تصنیف "شعلۂ ندا" پر کسی رسالے میں مضمون تو کیا تبصرہ بھی نہیں دیکھا۔ ممکن ہے اس کتاب پر تبصرہ ہوا ہی نہ ہو۔ لیکن اگر ہوا بھی ہو تو ہمارے یہاں ایسے تبصرہ نگار کہاں ہیں جو کسی شاعر کو اس کی شہرت کے بغیر پہچان سکیں اور دوسروں کو اس کا پتہ بتا سکیں۔

اجتبیٰ رضوی ہندوستان کے اس خطے سے تعلق رکھتے ہیں جہاں علم و ادب اور شعر و سخن کی خاموش خدمت ایک روایت بن چکی ہے۔ میری مراد سرزمین بہار سے ہے جہاں بیسویں صدی کے اس شہرت پرست دور میں بھی قاضی عبدالودود، پروفیسر کلیم الدین احمد اور جمیل مظہری جیسے شہرت و اشاعت سے بے نیاز ادیب و شاعر موجود ہیں۔

اجتبیٰ رضوی نے سنہ ۱۹۰۸ء میں بہار کے معمولی مگر مردم خیز شہر چھپرے میں آنکھ کھولی جو ان کا آبائی وطن ہے۔ ان کی زندگی حادثات و واقعات سے معمور ہے۔ ۲۲ سال کی عمر تک بڑے بھائی اور باپ کی موت کے صدموں سے دوچار ہو چکے تھے۔ ۳۲ سال کی عمر میں زندگی کے پہلے اور آخری شدید رومان نے شادی کی شکل اختیار کی چھ سال تک خوشگوار ازدواجی زندگی کی مسرتوں اور برکتوں سے بہرہ اندوز ہونے کے بعد رفیقۂ حیات کی رفاقت سے محروم ہو گئے۔ اہلیہ کی زندگی میں وکالت کے امتحان کی تیاریاں کر رہے تھے۔ ان کی رحلت کے بعد اپنے دیرینہ دوست جمیل مظہری کے اصرار پر کلکتے چلے گئے۔ وہاں اُردو صحافت کے مشغلوں میں اپنا غم غلط کرتے رہے۔ سنہ ۱۹۳۶ء میں ایم۔ اے کر کے راجندر کالج چھپرا میں فارسی کے لکچرار ہو گئے۔ بیوی کی وفات کے بعد انہوں نے علم الارواح کا مطالعہ کیا اور کچھ نفسیاتی (Psychic) تجربات بھی کئے۔ لیکن جلد ہی ان تجربات کو خود فریبی کے امکانات سے خالی نہ پا کر ترک کر دیا۔ اس کے

بعد ایک دوست کی بدولت تھیوسوفیکل سوسائٹی کے رکن بن گئے۔ اس سوسائٹی کے ایک رکن ـــــ بابو کیشور بہاری ورما کی ذات اور کمالات نے انہیں بہت متاثر کیا۔ ان کی قربت اور شفقت کے اثر سے اجتبیٰ رضوی کے ذاتی رنج و غم کی جگہ بنیادی روحانی حقائق کی جستجو نے لے لی۔ سنہ ۱۹۴۰ء تک وہ تھیوسوفیکل لٹریچر اور مختلف مذہبوں اور فلسفوں کے مطالعے میں منہمک اور سوسائٹی کے پلیٹ فارم سے تھیوسوفی کے نظریات کی تبلیغ میں مصروف رہے۔ اس کے بعد ان پر ذاتی تجربات کا ایک دور آیا ـــ روحانی خلش روحانی جنون میں تبدیل ہونے لگی۔ خاموشی اور خود رفتگی کے لمحات میں اضافہ ہوتا گیا۔ ۱۹۴۲ء میں ایک رات چپکے سے گھر کو خیر باد کہہ کر گیا کی پہاڑیوں میں سے کسی پہاڑی کے ایک غار میں گوشہ گیر ہو گئے۔ کئی مہینے کے بعد گھر واپس آئے۔ سنہ ۱۹۴۶ء تک بات چیت اور ملنے جلنے سے حتی الامکان گریزاں رہے۔ سنہ ۱۹۴۶ء کے بعد ان کی یہ ذہنی اور روحانی کیفیت بتدریج کم ہوتے ہوتے پہلی سی خوش دلی اور بے تکلفی تک واپس آ گئی۔ آج کل بہار کے ایک کالج میں پرنسپل کے عہدے پر فائز ہیں۔

"شعلۂ ندا" کے مرتب سید حسین احمد جنہوں نے یہ ساری اطلاعات بہم پہنچائی ہیں وہ اجتبیٰ رضوی کے مزاج و مذاق، ان کے ادبی خیالات و نظریات اور ان کے روحانی اصول و عقائد پر قدرے تفصیل کے ساتھ لکھ سکتے تھے۔ لیکن انہوں نے اجتبیٰ رضوی کے ناقدین و قارئین کے ساتھ مندرجہ بالا اطلاعات فراہم کرنے سے زیادہ تعاون مناسب نہیں سمجھا۔

"شعلۂ ندا"[1] اجتبیٰ رضوی کی رباعیات، منظومات، غزلیات اور قصائد پر مشتمل ہے۔ قصیدے کل تین ہیں۔ ایک آنحضرت کی شان میں۔ دوسرا حضرت علی کی منقبت میں۔ تیسرا حضرت امام حسین کی مدح میں۔ اردو شاعری کی تاریخ میں وہ دور بھی گزرا ہے جب قصیدہ نہ کہنے والے کو پورا شاعر تسلیم نہیں کیا جاتا تھا۔ لیکن قصیدہ گوئی شاعری سے زیادہ یا تو ذریعۂ معاش رہی ہے یا وسیلۂ ثواب۔ اس صنف میں حقیقی شاعری کی گنجائش بہت کم ہے۔ قصیدے کی سب سے اچھی شاعری غالب کے قصیدوں میں نظر آتی ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ قصیدہ گوئی کے مسلمہ اصولوں کے اعتبار سے سودا اور ذوق کے مقابلے میں غالب کے قصائد کا درجہ گیا ہے۔ اجتبیٰ رضوی کے قصیدوں کا محرک دنیوی مفاد کے بجائے دینی عقیدت سہی لیکن ان میں رنگینیٔ فکر، زورِ بیان اور سلاست و روانی کے باوجود کوئی ایسی امتیازی خوبی نہیں جس کی بنا پر ان کو اجتبیٰ رضوی کے شعری کارناموں میں شمار کیا جائے۔

---

[1] ملنے کا پتہ:- سید حسین احمد۔ ایڈوکیٹ۔ صدر گلی۔ پٹنہ سٹی۔

"شعلۂ ندا" کے مرتب نے لکھا ہے کہ "رضوی کی شعرگوئی کی ابتدا اسلام و منقبت سے ہوئی۔ جو بزرگوں کے ارشاد کے بموجب مجالس کے لئے کہتے تھے۔ غزل کی طرف ۱۹۲۴ء کے لگ بھگ متوجہ ہوئے۔ چنانچہ "ابتدائی غزل گوئی کے کچھ نمونے" کے عنوان سے اس عہد کے کچھ اشعار اس مجموعے میں داخل ہیں جن سے ۲۴ء سے ۳۱ء تک کے کلام کا رنگ ظاہر ہوگا۔"

اجتبیٰ رضوی کی ابتدائی غزلوں کے جو نمونے دیئے گئے ہیں ان میں سے ایک دو غزلیں اور بعض اشعار ایسے ہیں جو نہ صرف ان کے حقیقی شاعر ہونے کی شہادت دیتے ہیں بلکہ ابھی ابھرتی ہوئی انفرادیت کے بھی غماز ہیں۔ سولہ سال سے بائیس سال کی عمر میں یہ بے ساختگی اور پختگی اردو کے کتنے شاعروں کو نصیب ہوئی ہے ؎

منہ کھول کے دل کی بات کہی کب ان سے پریشاں حالوں نے
ہاں آدھی آدھی رات گئے جا جا کے ستایا نالوں نے

آنکھوں پہ لٹوں کا جھک آنا تا ثیر نظر کا بڑھ جانا
امرت کے کٹوروں میں آخر کچھ زہر ملایا کالوں نے

فرہاد گیا، مجنوں نہ رہا، اک رضوی ہے اللہ رکھے
کچھ بات وفا کی رکھ لی ہے ان چند پریشاں حالوں نے

مجبور نگاہیں تکتی ہیں قدرت کے تماشے ہوتے ہیں
بنتا ہے کوئی، مٹتا ہے کوئی، دس ہنستے ہیں سو روتے ہیں

اجلا نہیں پیراہن تو کیا میلا ہی رہا دامن تو کیا
کیا دامن پیراہن دھوئیں جو دل کا دامن دھوتے ہیں

جو ساری پونجی ہار چلا، وہ عشق کی بازی مار چلا
اس کھیل کی ریت انوکھی ہے پاتے ہیں وہی جو کھوتے ہیں

ہر سمت سے خطرہ ہے دل کو، مانگے نہ کوئی، چھینے نہ کوئی
مفت ایک پرائی پونجی کو ہم رستے رستے ڈھوتے ہیں

گھل گھل کے محبت میں جینا اس جینے کو جینا نہ کہو
جب آگ دبا کر رکھ نہ سکا پھر سینے کو سینا نہ کہو

حیف اس کی نفاست پر جس نے تلخی کا مزہ چکھا ہی نہیں
جب جام میں تلچھٹ چھوٹ گئی کیا خاک پیا پینا نہ کہو

کیا کام نشان تربت کا کچھ کام کرو تو نام رہے
ہے لوح مزار اسکندر آئینے کو آئینا نہ کہو

بھلا چھپنے کا یہ عالم کہ عریانی نہیں جاتی
ہے آنکھوں آنکھ وہ صورت جو پہچانی نہیں جاتی

آخری شعر کی اس خوبی سے قطع نظر کہ وہ شاعری میں قول محال (Paradox) کی بڑی اچھی مثال ہے، "آنکھوں آنکھ" کے فقرے میں کتنی تازگی اور خوبصورتی پائی جاتی ہے۔ بیسویں صدی میں سرزمین بہار نے اردو ادب کو چار نہایت اہم شاعر دیئے ہیں۔ شاد عظیم آبادی۔ یگانہ چنگیزی۔ جمیل مظہری اور

اجتبیٰ رضوی۔ ان چاروں نے غزل کی زبان کے معاملے میں جس سلیقہ مندانہ جرات سے کام لیا ہے اس سے نہ صرف انکی شاعری کو فائدہ پہنچا ہے بلکہ اس سے اردو غزل کے ڈکشن میں خوبصورت اور کارآمد لفظوں، فقروں اور ٹکڑوں کا اضافہ ہوگیا ہے۔ ان چاروں کی ایک مشترک خصوصیت یہ ہے کہ انہیں ہندی لفظوں، محاوروں اور فقروں سے گہری دلچسپی رہی ہے۔ خصوصاً شاد، جمیل اور رضوی نے شعوری یا غیر شعوری، عوامی گیتوں کے refined ٹکڑوں سے جگہ جگہ اپنی شاعری میں جادو جگایا ہے۔ جب میں اجتبیٰ رضوی کے اس مصرع کو پڑھتا ہوں ع آدھی آدھی رات گئے جا جا کے ستایا نالوں نے تو مجھے بے اختیار ایک عوامی گیت کا یہ مصرع یاد آجاتا ہے ع کاہے کو جگائیو بالم آدھی آدھی رتیاں۔ میں سوچتا ہوں اگر اردو شعرا لوک گیتوں کے رس اور رچاؤ کو جذب کر سکتے تو اردو شاعری کی مٹھاس اور معصومیت میں کتنا زبردست اضافہ ہو جاتا۔

اجتبیٰ رضوی کی ابتدائی غزلوں کے جو نمونے اوپر دیئے گئے ان میں انکی انفرادیت کے وہ سارے نقوش موجود ہیں جو وقت کے ساتھ ساتھ نکھرتے چلے گئے۔ اگر ایک جملے میں انکی غزلوں کے انفرادی رنگ کو بیان کرنے کی کوشش کی جائے تو شاید یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ انکی غزلیں تغزل، تصوف (Mysticism) اور تفکر کا ایسا امتزاج ہیں جو اپنے مجموعی اثر کے اعتبار سے اپنی مثال آپ ہے۔ انکی غیر معمولی غنائی صلاحیتیں انکی ابتدائی غزلوں کے ان اشعار سے ظاہر ہیں جو تصوف اور تفکر کی طرف ان کے فطری جھکاؤ کی بھی نمائندگی کرتے نظر آتے ہیں۔ اجتبیٰ رضوی کا دامن اردو غزل کے رسمی گرد و غبار سے بڑی حد تک پاک ہے۔ وہ اپنی شاعری میں نہ فرضی عاشق بنتے ہیں نہ روایتی عارف۔ وہ ان خوش نصیبوں میں سے ہیں جنھیں زندگی کے رومانی اور روحانی تجربات سے گذرنے کے مواقع ملے ہیں اور جو اپنے محسوسات و مشاہدات کو شعری سانچے میں ڈھالنے پر غیر معمولی قدرت رکھتے ہیں۔

اجتبیٰ رضوی کی غزلوں کو ان کے مضامین و موضوعات کے اعتبار سے تین حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ایک حصہ تو وہ ہے جو والہانہ واردات سے تعلق رکھتا ہے۔ دوسرا وہ جو متصوفانہ (Mystical) محسوسات پر مشتمل ہے اور تیسرا وہ جو مفکرانہ تاملات سے عبارت ہے۔ جہاں تک انکی عشقیہ شاعری کا تعلق ہے ان کے معاملات و مسائل دوسرے شاعروں سے الگ رہے ہیں۔ ان کا ایک شعر ہے ؎

چڑھا کے پی گئی مے جوانی غضب تھا شیریں وہ شور پانی
اسی کا دو دن سرور بھی تھا اسی کا اب تک خمار بھی ہے

اجتبیٰ رضوی کی عشقیہ شاعری سرور سے زیادہ بلکہ سرور کی بجائے خمار کی شاعری ہے۔ انہوں نے

کسی کو چاہا اور پالیا۔ لیکن انہوں نے پایا دو دن کے لئے اور کھویا زندگی بھر کے لئے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی عشقیہ شاعری شبِ فرقت کی شکایت نہیں بلکہ دائمی مفارقت کا ماتم بن گئی ہے۔ انہیں محبت میں جو صدمہ پہنچا وہ محبوب کی روایتی بے نیازی کے ہاتھوں نہیں بلکہ موت کی ازلی بے رحمی کے ہاتھوں جس نے ان سے ان کے محبوب کو ہمیشہ کے لئے چھین لیا۔ یہ اشعار ان کے اسی المیے کو بیان کرتے ہیں ؎

دو دن کی ہنسی، دو دن کی خوشی، انجامِ عمل رونا ہی پڑا
اک عمر گنوائی جس کے لئے اک روز اسے کھونا ہی پڑا

اے ساقیٔ بزمِ کیفِ حیات اب مجھکو پیاسا جانے دے — مے جس میں مری تقدیر کی تھی وہ شیشہ تجھ سے ٹوٹ گیا
ہم روتے ہیں اپنے پیاروں کو اور فطرت ہم سے کہتی ہے — اب اور کھلونوں سے کھیلو جو ٹوٹ گیا سو ٹوٹ گیا
یہ دل تو وہی دل ہے رضوی آباد بھی تھا ویران بھی ہے — ارمانوں کی اس بستی کو کل ایک مسافر لوٹ گیا

محبوب کی موت (یعنی رفیقۂ حیات کی رحلت) کے بعد اجتبیٰ رضوی کی زندگی کی ویرانی اور تنہائی کا اندازہ ان اشعار سے کیجیے جو بیک وقت افسانہ بھی ہیں اور افسوں بھی ؎

شام ہوئے پہ عادتاً مڑتے ہیں اک طرف کو ہم — جیسے کہ اب بھی ہے کوئی صبح سے انتظار میں
شام ہوئی، جلے چراغ، اٹھ گئے راہ سے فقیر — جن کا کہیں کوئی نہیں رہ گئے رہگزار میں

یوں تو انہوں نے محبوب کی موت کے سانحے کو کئی جگہ بڑے مؤثر انداز میں بیان کیا ہے لیکن ایک شعر میں انہوں نے ایسی (imagery) سے کام لیا ہے جو نازگی اور تاثیر کے علاوہ اپنے اندر بڑی معنویت لئے ہوئے ہے ؎

رستے کی دکاں پہ رہرو اک نشانی چھوڑ چلا — جس کوزے سے پیاس بجھائی اس کوزے کو توڑ چلا

رفیقۂ حیات کی رحلت اجتبیٰ رضوی کی رومانی اور ازدواجی زندگی کا اتنا زبردست صدمہ تھا جس پر قابو پانے کے لئے وہ اردو صحافت سے لیکر روحانی ریاضت تک بہت سے مرحلے طے کر گئے لیکن ان ساری کوششوں کے باوجود ؎

حکمت کی بھی کھیتی غرق ہوئی حیرت کا بھی صحرا ڈوب چلا — گھنگھور گھٹا ہے یادان کی کیا ٹوٹ کے دل پہ برستی ہے

غالباً اسی ٹوٹ کر برسنے والی یاد نے انہیں اپنے ماحول و معاشرے کے سائے میں حسن و عشق کے بنتے بگڑتے کھیل کی طرف متوجہ نہ ہونے دیا۔ ان کے لئے صرف ایک تجربہ زندگی بھر کے لئے کافی ثابت ہوا۔ بقول شخصے ع یہ جو درد ہے اے مہربان کافی ہے۔ اسی لئے وہ حسن و عشق کی دعوتوں کو دکھ بھرے لہجے میں رد کرتے ہوئے کہتے ہیں ؎

نظر کہیں جوڑی جا رہی ہے تو دل کہیں توڑے جا رہے ہیں ہمیں نہ چھیڑو ہم ان تماشوں کو دیکھ کر چھوڑے جا رہے ہیں

اجتبیٰ رضوی کی عشقیہ شاعری محبوب کی دائمی مفارقت کا ماتم زیادہ ہے اور عشق کے گوناگوں جذبات و تجربات کا اظہار کم۔ ان کی عشقیہ شاعری میں وہ نفسیاتی گہرائی اور پیچیدگی نہیں ملتی جو خود اردو کی بہترین عشقیہ شاعری میں پائی جاتی ہے۔ لیکن انکی عشقیہ شاعری جذبات کی رنگینی اور تجربات کی رنگا رنگی سے خالی ہونے کے باوجود خلوص اور خوبصورتی، تاثیر اور ترنم سے لبریز ہے۔

انکی غزلوں کا وہ حصہ جسے ہم عشقیہ شاعری کہتے ہیں اس کی لہک و دہک اُن غزلوں میں اپنے شباب پر نظر آتی ہے جو ان کے متصوفانہ (Mystical) تاثرات و تجربات سے تعلق رکھتی ہیں۔ انکی متصوفانہ شاعری " مسائل تصوف " کا بیان نہیں بلکہ ان کے متصوفانہ محسوسات کا اظہار ہے تصوف کا مذہب اور فلسفہ دونوں سے گہرا ربط ہے۔ لیکن اجتبیٰ رضوی کی شاعری میں تصوف مذہبی فلسفے کی حیثیت سے نہیں بلکہ روحانی تجربے کی حیثیت سے آیا ہے۔ تصوف کیا ہے؟ مذہب اور مفسرین مذہب کے نزدیک اس سوال کا جواب جو بھی ہو مجھے ایسا لگتا ہے کہ تصوف مذہب کے جمالیاتی تجربے کا دوسرا نام ہے۔ مذہب کے عوامی اور عارفانہ تصور میں یہی فرق ہے کہ عام لوگوں کے نزدیک مذہب شرعی اور اخلاقی اوامر و نواہی سے عبارت ہے اور عارفوں (صوفیوں) کے یہاں اس کی حیثیت جمالیاتی تجربے کی ہے۔ صوفیوں کے نزدیک حقیقتِ عظمیٰ یا خدا محبوب کی حیثیت رکھتا ہے اور عوام کے ذہن میں خدا محض ایک ایسی ہستی ہے جو رحم و قہر دونوں کا مجموعہ ہے۔ عوام خدا کی عبادت کرتے ہیں۔ عرفا خدا سے عشق کرتے ہیں۔ بقول اجتبیٰ رضوی سے

ہمارے ان کے بس اک محبت، خدائی کیا، بندگی کہاں کی
بہت ہی نازک ہے گو یہ رشتہ مگر یہی استوار بھی ہے

جب عارفوں کا عشق شعر کی شکل اختیار کرتا ہے تو عاشقانہ شاعری اور عارفانہ شاعری میں زیادہ فرق نہیں رہتا۔ یوں بھی غزل کے بیشتر اشعار ایسے پہلو دار ہوتے ہیں کہ ان کی تشریح عشق مجازی اور عشق حقیقی دونوں کی روشنی میں ممکن ہے۔

اجتبیٰ رضوی کی متصوفانہ شاعری کی جو چیز اردو کے دوسرے شعرا کی متصوفانہ شاعری سے مختلف اور ممتاز بناتی ہے وہ ہے ان کے عشق کی شعلہ بدامانی اور شوخ کلامی۔ میرؔ اور دردؔ سے لے کر آسیؔ غازی پوری اور اصغرؔ گونڈوی تک اردو کے کسی شاعر کی متصوفانہ شاعری میں وہ تڑپ اور تپش، وہ سوز اور سوختگی وہ شدت اور شوخی نظر نہیں آتی جو اجتبیٰ رضوی کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے۔

اگر یہ دعویٰ غلط ہے تو ان اشعار کے بارے میں آپ کیا کہیں گے ؎

ہوش وخرد میں آگ لگا دی خرمنِ کیف وکم کو جلایا — شعلہ بنے اور سینے سے لپٹے آپ جلے اور ہم کو جلایا
زندگی اپنی یاس وتمنا آگ پہ آگ شعلے پہ شعلہ — دل کو ہمارے غم سے جلا کر شعلۂ رخ سے غم کو جلایا
کیسی جلن تھی کیسی جلن ہے جل چکے پھر بھی جل نہیں چکتے — کاش کوئی یوں تم کو جلائے جیسے کہ تم نے ہم کو جلایا
آگ سے بجلی آگ ہیں ذرّے آگ سے سورج آگ ہیں تارے — ہم نے نہ کی تھی شوخ نگاہی آپ نے کیوں عالم کو جلایا

اک شعلۂ رقصاں ازل ابد جلتے انگارے بھڑک چلا — خورشید کے ذرے سلگ چلے دامن سے دامن لہک چلا
سینے کا افق تمنا اٹھا جب سوزِ جگر کی سحر ہوئی — واللیل کی دنیا پگھل چلی والشمس کا عالم جھلک چلا
اب گلشن، صحرا، شجر، حجر، ہم کو آتا ہے کوئی نظر — وحدت کرتی ہے جگر جگر کثرت کا کلیجہ دہک چلا
آنکھوں میں جلوے رچے بسے رگ رگ میں محبت بھی بھی — جب وہ اس گھر میں بسے بسے تو چپہ چپہ بہک چلا
دیوانے ہوئے ہم قدم قدم آنکھوں کا دامن بچھا چلے — ہرجائی بنا وہ چمن دمن البیلے جلوے بھڑک چلا

کچھ لمحے ہیں جن لمحوں میں احساس اسے چھو لیتا ہے — عالم سے اُدھر جو عالم ہے ہستی سے اُدھر جو ہستی ہے

کچھ بات تو کرتا چل اے مانجھی تو ہی ایک سہارا ہے — اب کتنی دُور کنارا ہے؟ اب کتنی دور کنارا ہے
تو لے جا اپنے گھاٹ کو ہم کب تک دل کی داشت کریں — وہ کس کے سنبھالے سنبھلے گا جو تیری نظر کا مارا ہے
جب تک نہ حریمِ ناز سے تم درویش کی کٹیا میں اترو — ہم تم کو پکارے جائیں گے جب ہم نے تم کو پکارا ہے
ہے شام جھما جھم تاروں سے ہے صبح جھکا جھک کرنوں سے — یہ کس نے بال سنوارے ہیں یہ کس نے روپ نکھارا ہے

غبار بن کے آرزو رواں دواں ہیں کو بکو — کہیں سے کچھ صدا تو دو کہاں ہو تم کہاں ہو تم

فتنے جگا کے دہر میں آگ لگا کے شہر میں — جا کے الگ کھڑے ہوئے کہنے لگے کہ ہم نہیں

خوب تماشا ہم کو بنایا آپ تماشا آپ ہوئے — ہم کو رسوا کرنے نکلے کیسے رسوا آپ ہوئے
تہمتِ کعبہ آپ نے لی بدنامِ کلیسا آپ ہوئے — طور پہ بجلی، قصر میں شیریں نجد میں لیلا آپ ہوئے

معنی و صورت، وحدت و کثرت، ذرہ و صحرا آپ ہوئے
آپ تو کچھ ہوتے ہی نہیں تھے کہئے کیا کیا آپ ہوئے

آخری اشعار میں لفظ "آپ" سے کتنی قربت، مانوسیت، بے تکلفی اور شوخی ٹپک رہی ہے جس ازل کے لئے لفظ "آپ" کا استعمال اجتبیٰ رضوی کے علاوہ اور ان سے پہلے شاد عظیم آبادی کے یہاں ملتا ہے۔ ان کا یہ شعر شاید آپ کو یاد بھی ہو ؂

دیر و حرم میں گر نہیں خیر نہ ہوں نہیں سہی
میرے ہی پاس جب نہیں آپ کہیں ہوئے تو کیا — شاد

اجتبیٰ رضوی کے اس شعر میں ؂

فتنہ جگا کے دہر میں آگ لگا کے شہر میں
جا کے الگ کھڑے ہوئے کہنے لگے کہ ہم نہیں

خدا کے لئے لفظ "آپ" کی طرح لفظ "ہم" بھی کتنی خوبصورتی سے صرف ہوا ہے۔ یہ شعر تغزل تصوف اور ترنم کے امتزاج کا ایک معجزہ ہے۔ بظاہر اس میں محبوب کی معصومانہ فتنہ پروری یا فتنہ پرور معصومیت کی تصویر کھینچی گئی ہے لیکن حقیقتاً مسئلہ جبر جیسے فرسودہ مسئلے کو بالکل نئے انداز میں بیان کر دیا گیا ہے۔ اسی زمین کا ایک اور شعر ہے ؂

وجہ گناہ و کفر و شر، وجہ خرابیٔ نظر
تم کو گماں کہ تم نہیں، ہم کو یقیں کہ ہم نہیں

اس شعر کا بھی موضوع وہی مسئلہ جبر ہے اور اس میں شک نہیں کہ یہ شعر بھی اپنے انداز بیان کے اعتبار سے بہت خوب ہے۔ خصوصاً دوسرے مصرع میں گمان اور یقین کے الفاظ نے ایک عجب لطف پیدا کر دیا ہے۔ لیکن یہ شعر اپنی تمام خوبیوں کے باوجود پہلے شعر کو نہیں پہنچتا۔

اجتبیٰ رضوی بنیادی طور پر جذبے کے شاعر ہیں۔ لیکن ان کی شاعری فکر کی لہروں سے خالی نہیں۔ انکے یہاں خیالات سے تعلق رکھتا ہے وہ مجرد خیالات کی شاعری نہیں بلکہ کئے ہوئے خیالات کی شاعری ہے جس میں تجربے کی سچائی بھی ہے اور مشاہدے کی گہرائی بھی ؂

زندگی کیا ہے فقط ایک جنون رفتار
کہ سفر میں ہیں مگر وجہ سفر یاد نہیں

سرحد ذہن میں مت جا کہ ہیں طوفان شکوک
دل میں رہ تجھ کو چراغ تہہ داماں کی قسم

اسی انقلاب قدم قدم پہ حیات تو کا مدار ہے
جو ہزار طرح کی گردشیں ہیں تو اک طرح کا قرار ہے

ہمارے خوف کی خلافیاں خدا کی پناہ — وہ بجلیاں ہیں نظر میں جو آسماں میں نہیں

اجتبیٰ رضوی کی شاعری میں تفکر کا جو عنصر ہے وہ ان کی غزلوں سے زیادہ انکی رباعیوں میں چمکا ہے۔ "شعلۂ نوا" کی ابتدا رباعیات ہی سے ہوتی ہے اور اس میں شک نہیں کہ غزلوں کے بعد رباعیاں انکی شاعری کا سب سے اہم جزو ہیں۔ رباعیات سے پہلے اجتبیٰ رضوی کا لکھا ہوا ایک نوٹ ہے:۔

"خیام کی رباعیوں کا جو انگریزی ترجمہ فٹز جیرلڈ نے کیا ہے اس میں چند منتخب رباعیوں کی ایک ایسی ترتیب قائم کر دی ہے جس پر پڑھنے والے کو ایک مسلسل خط فکر کا گمان ہوتا ہے۔ اگرچہ خیام کی رباعیوں کی یہ ترتیب فٹز جیرلڈ کی ایک زبردستی ہے لیکن اس سے ایک نئی راہ کا امکان بھی پیدا ہوا۔ اور وہ یہ کہ اگر رباعیاں مسلسل لکھی جائیں تو طویل فلسفیانہ خط فکر کے لئے معقول اور دل آویز وسیلۂ اظہار بن سکتی ہیں۔ اس مجموعے میں رباعیات کے دو سلسلے 'حکمت و حیرت' اور 'کوزہ و سبو' دو خطوط فکر کے حامل ہیں"

لیکن "شعلۂ نوا" میں انکی رباعیات کے سلسلے دو نہیں چار ہیں جن کے عنوانات یہ ہیں۔ (۱) حکمت و حیرت (۲) کوزہ و سبو (۳) نذر بارگاہ اور (۴) سلک شکستہ۔ ان میں 'حکمت و حیرت' اور 'سلک شکستہ' کے عنوان سے جو رباعیاں درج ہیں ان میں رباعیات خیام کی طرح کوئی مخصوص فلسفہ تو نہیں ملتا لیکن فلسفیانہ فکر کا عکس ضرور نظر آتا ہے۔ رباعیات خیام کے برعکس اجتبیٰ رضوی کی رباعیاں چند خیالات کے گرد نہیں گھومتیں۔ ان کے یہاں تکرار کی بجائے تنوع ہے۔ انہوں نے حقیقت کی تلاش میں حیرت سے لیکر حکمت تک کا سفر طے کیا ہے اور علم و آگہی کی ان دونوں سرحدوں کو مایوس کن پایا ہے۔ انکے یہاں خود آگاہی کی خواہش اتنی شدید ہے کہ وہ خدا سے یہ دعا کئے بغیر نہ رہ سکے ؎

بدتر ہونا بھی اس سے بہتر ہوتا — دل کاش نہ ہوتا کوئی پتھر ہوتا
جب علم پہ دسترس نہیں ہے یارب — تو جہل پہ صبر ہی میسر ہوتا

اگرچہ اجتبیٰ رضوی کا تھیوسوفیکل سوسائٹی جیسی متصوفانہ تحریک اور متصوفانہ تجربات دونوں سے گہرا تعلق رہا ہے پھر بھی ان کی رباعیوں میں تصوف کے مضامین و مسائل بہت کم ہیں اور جس قدر ہیں ان میں کوئی ندرت نہیں۔ اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ان کی رباعیوں میں بعض ایسے خیالات بھی ملتے ہیں جن کی توقع کسی مذہبی اور متصوفانہ مزاج رکھنے والے آدمی سے نہیں کی جا سکتی۔ مثلاً وہ ٹومس ہارڈی کی طرح اس بات کے قائل ہیں کہ خدا اپنی کائنات کی طرف سے بے نیاز (indifferent) واقع ہوا ہے یا یہ کہ بعض مفکروں، سائنس دانوں اور ماہرین عمرانیات کی طرح ان کا بھی خیال ہے کہ انسان

نے خدا کو اپنی فطرت پر قیاس کیا ہے یا یہ کہ جس چیز کو خدا کہتے ہیں وہ فی الحقیقت حرکت کے سوا اور کچھ بھی نہیں یا یہ کہ فطرت بے رحم واقع ہوئی ہے یا یہ کہ برنارڈ شا کی طرح وہ بھی انسان کو قدرت کا حرف آخر نہیں مانتے ہے

آندھی کو چراغ سے عداوت کیا ہے
سورج کو کنول کے ساتھ الفت کیا ہے
فطرت کے مزاج میں ستم ہے نہ کرم
فطرت سے سمجھ خدا کی فطرت کیا ہے

دی ہم نے ادائے خود پسندی اس کو
بخشی قہر و کرم کی مستی اس کو
اس کی صورت پہ ہم بنے یا نہ بنے
اپنی صورت تو ہم نے دیدی اس کو

ہے ثبت و لایزال اک شے تو یہی
ہے جلوہ طراز ارد می و دے تو یہی
اک جنبش ناصبور رقصاں و تپاں
چاہو تو اسے خدا کہو ہے تو یہی

فطرت کے مطالعے سے تھرا اٹھا
دل چند مشاہدوں میں گھبرا اٹھا
آغوش فریب آرزو کے پالے
کیا ہوگا عقائد کا جو پردا اٹھا

یہ تازہ طلب حیات باقی ہے اگر
صد گونہ نقوش ہوں گے زیب منظر
اے آدم خود پسند، اے نقش غرور
ہر نقش یہاں ہے کوشش نقش دگر

اگر متقدمین اور متاخرین کے بعض خیالات و افکار میں مشابہت ہو تو اس کے معنی یہ نہیں کہ متاخرین نے متقدمین سے ضرور خوشہ چینی کی ہے۔ عین ممکن ہے کہ متاخرین آزادانہ طور پر ان خیالات تک پہنچے ہوں جو متقدمین ظاہر کر گئے ہیں۔ اس بنا پر مندرجہ بالا رباعیوں میں جو مضامین ادا کئے گئے ہیں وہ وثوق کے ساتھ مستعار و ماخوذ نہیں کہے جا سکتے۔ پھر بھی اجتبیٰ رضوی پر دوسروں کے اثرات سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور جو اثر آسانی کے ساتھ پہچانا جا سکتا ہے وہ اقبال کا ہے۔ اجتبیٰ رضوی کی رباعیوں پر اقبال کے خیالات کی چھاپ واضح ہے۔ مثلاً ؎

رفتار سے رہگذر ہوئی ہے پیدا
تاب و تب سے سحر ہوئی ہے پیدا
کب کیا ارمان دیدۂ پار رضوی
تب جا کے کہیں نظر ہوئی ہے پیدا

بے تابیٔ آرزو ہے سرمایۂ حیات
منزل کوئی نہ بن سکی پیمانۂ عزم

بے باکیٔ شوق موجِ رفتارِ حیات
شاید ہے جنوں قافلہ سالارِ حیات

اس آدمِ اکبر کی ہے جویا تقدیر
جو نادرِ بزمِ آب و گِل ہو وہ خودی

خلاق ہو جس کی ہمت امکاں گیر
جو بانیٔ فطرتِ دگر ہو وہ ضمیر

اقبالؔ کی طرح اجتبیٰ رضوی بھی ارتقا کے قائل ہیں۔ وہ زندگی کو ہمیشہ آگے بڑھتے ہوئے دیکھتے ہیں اور دیکھنا چاہتے ہیں ؎

اُلجھے ہوئے تار و پود کو توڑ چلا
آسودۂ ماضی نہ حکیم اور نہ نبی

افکار کے رخ کو کچھ نہ کچھ موڑ چلا
جس موڑ سے جو چلا اسے چھوڑ چلا

جو ہر قوت سے، جوہروں سے ذرات
حیوان اور اسکے آگے انسان اور بس؟

ذروں سے یہ پیال، جماد اور نبات
کیا ٹوٹ گئے صانع تقدیر کے ہات؟

اقبالؔ کی طرح اجتبیٰ رضوی کے نزدیک بھی زندگی تکمیل کا نہیں بلکہ صرف تدریجی ارتقا (اقبالؔ کے یہاں ارتقا کے معاملے میں "تدریج" کا لفظ کہیں نہیں ملتا۔ لیکن انھوں نے مسلسل ارتقا پر زور دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ مسلسل ارتقا اور تدریجی ارتقا میں کوئی تضاد نہیں) کا نام ہے ؎

تکمیل کی لن ترانیاں من مانی
تکمیل سے آشنا نہیں ہے ہستی

تکمیل تخیل کی سکوں سامانی
تدریج ہے اور اسی کی بے پایانی

ارتقا سے متعلق اجتبیٰ رضوی کی بعض رباعیوں کو پڑھتے وقت ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ان کے نزدیک آگے بڑھنے کے معنی ماضی یا میراث قدیم سے بالکل بے تعلق ہو جانے کے ہیں ؎

چھنے ہوئے پیمانوں سے تم کب تک پینا
پھینکو بھی اُتار کر یہ میراث قدیم

ماضی کی بھیک پر کہاں تک جینا
دامان قبائے کہنہ کب تک سینا

ماضی میں حال کو سموتے جانا
ہستی کے مسافر یہ کیسا دستور

سرمایۂ ممکنات کھوتے جانا
ساحل پہ اثر کے ناؤ ڈھوتے جانا

لہ یہاں لفظ "سے" بہتر ہوتا۔ ن۔ م۔

اگر یہ رباعیاں صرف ماضی پرستی کی مذمت کے لئے لکھی گئی ہیں تب تو اقبال اور اجتبیٰ رضوی کے تصور اور ارتقا میں کوئی فرق نہیں ہے۔ ورنہ اقبال کے نزدیک آگے بڑھنے کے معنی ماضی یا میراث قدیم سے بالکل بے تعلق ہونے کے نہیں۔

اجتبیٰ رضوی نے تقریباً سوا سو رباعیاں کہی ہیں جن میں انداز بیان کی وہ تکمیل (Perfection) تو نہیں ملتی جو خیام جیسے عظیم رباعی گو کی امتیازی خصوصیت ہے لیکن ان کی بہت سی رباعیوں میں تجربے، تفکر اور طرز ادا کے اعتبار سے ایک ایسی انفرادیت ضرور پائی جاتی ہے جس کی بنا پر انہیں اردو کے موجودہ ممتاز رباعی گو شعرا میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ ان کی متعدد رباعیاں آپ کی نظر سے گزر چکیں۔ کچھ اور دیکھتے چلیے ؎

تحلیل تعینات دیکھی ہم نے	یک ذاتیٔ صد صفات دیکھی ہم نے
کیا کس سے کہیں مگر وہ عالم ہی تھا	جس میں کہ وہ ایک بات دیکھی ہم نے

صورت کے پجاریوں نے کثرت پوجی	معنی کے پرستاروں نے وحدت پوجی
اپنی اپنی نظر کو سب نے پوجا[1]	ہم حیرتیوں نے اپنی حیرت پوجی

احساس کے دار[2] دات جھوٹے نکلے	حکمت کے مسلمات جھوٹے نکلے
پرکھا جو عقائد کو تو افسوس افسوس	سچوں کے تصورات جھوٹے نکلے

جکڑا ہوا ابتلا کی زنجیروں میں	تقدیر کی جان اسیر تدبیروں میں
یہ آدم ظلمت حسب و نور نسب	اک خواب ہے الجھا ہوا تعبیروں میں

[1] اگر یہ سچ ہے تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ خدا نہ ایک ہے نہ ایک سے زیادہ۔ اس لحاظ سے اجتبیٰ رضوی کی حیرت کا ڈانڈا الحاد سے ملتا نظر آتا ہے۔ مذہب اور تصوف سے تعلق رکھنے والے شخص پر الحاد کا الزام بڑی عجیب بات ہوگی لیکن بعض لوگ غیر شعوری طور پر وہ سب کچھ ہوتے ہیں جو وہ شعوری طور پر ہونا نہیں چاہتے۔ اس سلسلے میں یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ اجتبیٰ رضوی نے ایک رباعی میں اپنے آپ کو وحدت الوجودی ظاہر کیا ہے اور وحدت الوجود کے متعلق شوپنہار کا خیال یہ ہے کہ وحدت الوجود دہریت کی لطیف ترین شکل ہے۔

[2] اجتبیٰ رضوی ایطائے خفی کو جائز سمجھتے ہیں۔ یہاں تک کوئی مضائقہ نہیں۔ لیکن کاش اسی رباعی میں جس کا نفس مضمون بالکل اچھوتا ہے اور جو زندگی کی ایک بڑی Paradoxical حقیقت پر مبنی ہے تذکیر و تانیث کی یہ معمولی غلطی نہ ہوتی۔ ن۔ ص

ہر شمع کو گُل تا بہ سحر ہو جانا   ہر قصر کو اک روز کھنڈر ہو جانا
ہر کنگرۂ سر بفلک کی تقدیر   ہے سنگِ سر راہگذر ہو جانا

بیگانہ بھی سُن لے آشنا بھی سُن لے   اس طرح نہ رو کہ دوسرا بھی سُن لے
فریاد نہ کر خودی کو رسوا کر کے   حاصل نہیں کچھ اگر خدا بھی سُن لے

اجتبیٰ رضوی نے غزلوں اور رباعیوں کے علاوہ نظمیں بھی خاصی تعداد میں کہی ہیں۔ موضوع کے اعتبار سے "شعلۂ ندا" میں سیاسی، مذہبی، قومی، تاریخی، تقریبی، ذاتی، فلسفیانہ، متصوفانہ غرض مختلف قسم کی نظمیں ملتی ہیں جن میں سب کی سب روایتی ہیئتوں میں لکھی گئی ہیں۔ متعدد نظمیں مسدس کی شکل میں ہیں اور ان پر "شکوہ و جواب شکوہ" کے اقبال کا اثر واضح ہے۔ بعض نظموں کے بعض بند انہی ردیف و قوافی میں کہے گئے ہیں جو "شکوہ" یا "جواب شکوہ" کے بعض بندوں میں استعمال کئے گئے ہیں۔ ہیئت کے اعتبار سے اردو شاعری کی روایتی صنفوں میں مسدس کو بڑی اہمیت اور مقبولیت حاصل رہی ہے۔ اگرچہ اس کی مقبولیت میں "مسدس حالی" کو سب سے زیادہ دخل ہے لیکن مجھے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ "مسدس" کے فنی تقاضوں کو حالی سے زیادہ انیس اور اقبال نے پورا کیا ہے۔ مسدس میں بند پیمائی اور قافیہ پیمائی کے امکانات اور آسانیاں بہت ہیں۔ جو شاعر اپنے کو ان خطرات سے نہیں بچا سکتا وہ اچھا مسدس نہیں لکھ سکتا۔ چونکہ مسدس میں ہر خیال کو ایک ایک بند میں ادا کیا جاتا ہے اس لئے بعض اوقات بند میں بھرتی کے مصرعے آجاتے ہیں یا یہ کہ بند کے پہلے مصرعے سے لیکر چھٹے مصرعے تک خیال میں کوئی تدریجی ارتقا نہیں ہوتا۔ کبھی بند کے آخری دو مصرعوں میں وہ چستی اور تیزی نہیں ہوتی جو ہر بند کے اختتامی مصرعوں میں ہونی چاہیئے۔ خیالات میں ترتیب و تسلسل، لہجے میں تنوع اور بیان میں ہمواری ہر اچھے مسدس کے لئے ضروری ہے۔ اس لحاظ سے اجتبیٰ رضوی کی وہ نظمیں جو مسدس کی شکل میں ہیں کامیاب نظر نہیں آتیں۔ ان میں جزوی حسن ضرور پایا جاتا ہے۔ اچھے مصرع۔ اچھے شعر۔ اچھے بند۔ خوش آہنگ ترکیبیں۔ خوبصورت اسلوب۔ پُرزور بیان۔ غرض کہ یہ ساری خوبیاں ان نظموں میں بکھری پڑی ہیں مگر کوئی نظم ایک مکمل فن پارہ ہونے کا احساس نہیں دلاتی۔ ایسی نظموں میں "ندا" سب سے طویل نظم ہے جسے ان کی سب سے بڑی کوشش اور سب سے بڑی ناکامی دونوں کہہ سکتے ہیں۔ اس نظم کے موضوع میں ایک عظیم نظم بننے کی صلاحیت ضرور تھی لیکن اجتبیٰ رضوی اس موضوع کو غیر فانی فن کارانہ شکل عطا نہ کر سکے۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ جس طرح غزلوں میں ان کی بہترین غزلیں وہ ہیں جن میں متصوفانہ جذبات

تاثرات کا اظہار کیا گیا ہے اسی طرح ان کی نظموں میں بہترین نظمیں وہی ہیں جو متصوفانہ جذب و کیفیت کے زیرِ اثر لکھی گئی ہیں۔ ان کے علاوہ ان کی دو نظمیں رفیقۂ حیات کی حالت سے متعلق ایسی بھی ہیں جو غیر معمولی ہونے کے باوجود خلوص جذبات اور سادگیٔ بیان کے باعث پڑھنے والے کو متاثر کئے بغیر نہیں چھوڑتیں۔ مجموعی طور پر ان کی کامیاب نظمیں حسب ذیل ہیں۔

(۱) البیلے جلوے

(۲) خیر الماکرین

(۳) جلوۂ پردہ دار

(۴) مرد فقیر

(۵) تیری یاد

(۶) نقش فریادی

پہلی تین نظمیں بقول مرتبِ "شعلۂ ندا" اس عہد کی ہیں "جب کہ شاعر مشاہدات کے ایک مخصوص زاویے میں معتکف تھا"۔ 'البیلے جلوے' اور 'خیر الماکرین' کے بارے میں یہ سوال آسانی سے اٹھایا جاسکتا ہے کہ یہ نظمیں ہیں یا غزل مسلسل۔ میرے خیال میں ان دو نظموں کو غزل مسلسل سمجھنا اور غزل والے حصے میں شامل کرنا بہتر ہوتا۔ بہرحال اگر "شعلۂ ندا" کے مصنف اور مرتب کو ان غزلوں کے نظمیں کہنے پر اصرار ہو جب بھی اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ان نظموں کی خوبیاں اور خصوصیتیں وہی ہیں جو اجتبیٰ رضوی کی متصوفانہ شاعری میں عام طور پر پائی جاتی ہیں یعنی وہی عشق کی شعلہ بداما نی اور شوق کلامی۔ اردو شاعری میں جسم کی آگ اور آنچ تو بہتوں کی شاعری میں محسوس ہوتی ہے لیکن روح کی سرشاری اور سرمستی جیسی اجتبیٰ رضوی کے یہاں ہے ویسی کسی اور کے یہاں نہیں۔ پھر انکی متصوفانہ شاعری (نظم و غزل دونوں) میں رقص آتش بہ دامن کی جو کیفیت پائی جاتی ہے اس کا جواب تو اردو شاعروں میں کسی کے یہاں مل ہی نہیں سکتا۔ میں اجتبیٰ رضوی کی شاعری کے سلسلے میں تصوف کا لفظ بہت ڈرتے ہوئے استعمال کر رہا ہوں۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ ان سے نئی نسل صرف اس لئے بدگمان یا بیزار ہو جائے کہ ان کے یہاں تصوف (MYSTICISM) نام کی بھی ایک چیز ہے۔ ایمان کی بات یہ ہے کہ مجھے خود بھی تصوف سے کوئی لگاؤ نہیں لیکن تصوف جب اس رنگ کی شاعری بن جائے جو اجتبیٰ رضوی کے یہاں ملتی ہے تو پھر نا ممکن ہے کہ کوئی شخص شعر کا ذوق رکھنے کے باوجود ان کی شاعری سے بے نیازانہ گزر جائے۔

اجتبیٰ رضوی جدید نظم کے نئی تجربوں سے کوئی دلچسپی نہیں رکھتے لیکن انکی بہترین نظمیں اس

بات پر دلالت کرتی ہیں کہ وہ نظم نگاری کے فنی تقاضوں سے نا واقف یا غافل نہیں۔ انکی بہترین نظمیں عہدِ حاضر کے دو بڑے اثرات یعنی اقبالؔ اور جوشؔ دونوں کے پرتوے محفوظ ہیں۔ اقبالؔ کے بعد خلاقانہ صلاحیتوں کا جیسا وفور جوشؔ کے یہاں ملتا ہے ویسا عہدِ حاضر کے کسی اور شاعر کے یہاں نظر نہیں آتا۔ لیکن انکی طبیعت کی روانی نے نظم نگاری کے فنی اور جمالیاتی اصولوں کو روند کر کے اپنے لئے جن چیزوں کو کمال گردانا ہے وہی انکی سب سے بڑی کمزوری بھی بن گئی ہیں یعنی غیر ضروری طوالت اور غیر ضروری تکرار۔ اجتبیٰ رضوی جوشؔ کے اثر سے بچکر اپنے آپ کو ان دونوں کمزوریوں سے بچالے گئے ہیں۔ 'جلوہ پردہ دار' مردِ فقیر' تیری یاد اور نقشِ فریادی' انکی فنی چابکدستی اور لفظی کفایت شعاری کی اچھی مثالیں ہیں۔ لیکن یہاں اس بات کا اعتراف ضروری ہے کہ اجتبیٰ رضوی اپنی غزلوں اور رباعیوں میں جس قدر کامیاب نظر آتے ہیں اتنے اپنی نظموں میں نہیں۔

اجتبیٰ رضوی کی شاعری پر غالبؔ، اقبالؔ اور شادؔ کے اثرات واضح ہیں۔ کہیں کہیں جوشؔ کی پرچھائیں بھی نظر آتی ہے۔ انہوں نے اپنی متعدد غزلوں میں غالبؔ کا وہ رنگ بھی اختیار کیا ہے جو خود غالبؔ کو راس نہیں آیا تھا ؎

کاش نظارگیٔ سایہ گرِ دو دصفات
دیکھ لے آئینۂ ذات کے اندر مجھکو

میں ہوں اور ہمدمیٔ گم شدگانِ ظلمات
خضر سے چھوٹ کے تکتا ہے سکندر مجھکو

نغمۂ و نالہ باندازۂ تاثیرِ جگر دل
ہے ابھی خام وہ آہنگ جو فریاد نہیں

میرا دل گستۂ علائق ہے اک سوال
یعنی جو پھول شاخ سے ٹوٹے کہاں رہے

ان اشعار سے نہ صرف یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اجتبیٰ رضوی غالبؔ کے شیدائیوں میں سے ہیں بلکہ یہ بھی کہ وہ فارسی کے پرستار بھی ہیں۔ یہ دیکھکر افسوس ہوتا ہے کہ انہوں نے اس سادگیٔ بیان کی قدر نہ کی جس پر وہ اپنی ابتدائی شاعری میں قادر نظر آتے ہیں اور غالبؔ کی اس مشکل اور فارسیت سے مملو زبان پر مائل ہوگئے جس سے خود غالبؔ رفتہ رفتہ کنارہ کش ہوتے گئے۔ لیکن اجتبیٰ رضوی کے یہاں غالبؔ کی فارسیت پسندی اور ترکیب تراشی ہی نہیں بلکہ ان کی معنیٰ آفرینی اور خیال انگیزی بھی ہے ؎

جنت کیا ہے ہوس کا دھوکا
کیا ہوگی خوشی کہ غم نہیں ہے

سجدہ ہے کرشمۂ تصوّر ۔۔۔ مت کہہ کہ خدا صنم نہیں ہے
چلنا ہے ہم کو چل رہے ہیں ۔۔۔ منزل کیا ہر قدم نہیں ہے

روا ہے کیا تری دنیا میں ناروا کیا ہے ۔۔۔ مجھے بتا کہ یہ ہنگامۂ خدا کیا ہے
یہ اتحاد طبیعت یہ اختلاف مزاج ۔۔۔ یہ طرفہ کاریٔ رفتار ارتقا کیا ہے
خدا فروشیٔ زہاد سجدہ کوشش ہے کیا ۔۔۔ خدا فراموشیٔ رندکج ادا کیا ہے
خراش آرزوئے قلب بادشاہ ہے کیا ۔۔۔ سکون خاطر آسودۂ گدا کیا ہے
حیات جس کو کہیں اک جنون گرم روی ۔۔۔ یہ کیوں ہے اس کی غرض اسکا مدعا کیا ہے
کہاں ہے اوّل اوّل کہاں اخیر اخیر ۔۔۔ نمود بے سروپا کا یہ سلسلہ کیا ہے
دماغ میں یہ تجسّس کہاں سے آیا ہے ۔۔۔ یہ کیوں ہے کیوں کوئی بتلائے' اور یہ کیا کیا ہے

اجتبیٰ رضوی غالب کی سی معنیٰ آفرینی اور خیال انگیزی میں کسی حد تک کامیاب سہی لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ غالب کا اثر ان کی انفرادیت کو ابھرنے نہیں دیتا۔ اسی قسم کا نقصان انہیں اقبال کے اثر سے بھی پہنچا ہے۔ وہ اقبال کے افکار و اسلوب دونوں سے متاثر ہوئے ہیں ؎

سب کو حیرت کہ یہ اک مضغۂ بیتاب ہے کیا ۔۔۔ ملک آشفتہ کہ یہ بے خبر آداب ہے کیا
فلک آزردہ کہ یہ خاک فلک خواب ہے کیا ۔۔۔ جلوے خاموش کہ یہ جلوۂ خونناب ہے کیا
رشک میں تھے سب کہ پیمبر ہے کہ ساحر ہے یہ
لب قدرت سے ندا آئی کہ شاعر ہے یہ (شاعر)

وہ سوزن فکر جس نے اک دن یہ رخت تہذیب سی دیا تھا
اسی کی کاوش سے آج دیکھو یہ پیرہن تار تار بھی ہے

مذاق جذب باطن گم ہے اب تزئین ظاہر میں ۔۔۔ یہ طفل دشت ایمن گھٹ گیا تہذیب گلشن سے

اجتبیٰ رضوی پر اقبال سے زیادہ گرفت غالب کی ہے اور غالب کے بعد شاد کی۔ غالب اور اقبال کے برعکس شاد کے اثرات نے اجتبیٰ رضوی کی انفرادیت کو ابھارنے میں حصّہ لیا ہے۔ شاد کی طرح اجتبیٰ رضوی بھی لمبی بحروں سے طبعی مناسبت رکھتے ہیں۔ لمبی بحروں کا استعمال جتنا میر اور شاد کے یہاں ہے اتنا کسی اور کے یہاں نہیں ہے۔ لیکن لمبی بحروں کے استعمال میں جو موسیقی اور

روانی شادؔ کے یہاں محسوس ہوتی ہے وہ شاید میرؔ کے یہاں بھی۔ غالباً اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ میرؔ زحاف والی بحریں زیادہ استعمال کرتے ہیں۔ جدید شاعروں میں مختار صدیقی نے بھی زیادہ تر غزلیں لمبی بحروں میں کہی ہیں۔ لیکن اس معاملے میں جہاں مختار صدیقی میرؔ سے قریب ہیں وہاں اجتبیٰ رضوی شادؔ سے۔ اگرچہ اجتبیٰ رضوی کی انفرادیت عروض و ہیئت کی مروجہ شکلوں سے انحراف پر مبنی نہیں لیکن لمبی بحروں سے انکی طبعی مناسبت کی انتہا یہ ہے کہ انہوں نے خود ایک نئی بحر[1] ایجاد کی ہے جس میں انکی یہ دو غزلیں ہیں:۔

ع   اک شعلۂ رقصاں ازل ابد جلتے الگائے بھڑک چلا

ع   ان تند ہواؤں میں کیا عجب جو شمع پگھلتی چلی گئی

ان غزلوں کو پڑھتے وقت محسوس ہوتا ہے کہ ان میں جس نئی بحر سے کام لیا گیا ہے وہ محض شوق ایجاد کا نتیجہ نہیں بلکہ جذبات کے آہنگ کا تقاضا ہے۔ شادؔ کی طرح اجتبیٰ رضوی کے یہاں بھی تو جذبات میں پچھاپن ہے نہ آواز میں منمناہٹ۔ وہ جو کچھ کہتے ہیں کھل کر کہتے ہیں۔ دو ٹوک انداز میں کہتے ہیں۔ لیکن انکے لہجے میں یگانہؔ کی درشتی کے بجائے شادؔ کی دل آسائی کا احساس ہوتا ہے۔ انہوں نے زندگی کی ناہمواریوں کو اس حد تک قبول کرلیا ہے کہ انکی شاعری میں طنز کا عنصر کہیں بھی نظر نہیں آتا۔ اجتبیٰ رضوی کے یہاں زبان کے معاملے میں بھی شادؔ کی سی جرأت اور بیان میں شادؔ کی سی بیساختگی کا احساس ہوتا ہے۔ شاید زبان کے معاملے میں وہ کسی حد تک آرزوؔ لکھنوی سے بھی متاثر ہوئے ہیں۔ اُنہوں نے اپنی بہترین غزلوں اور نظموں میں غالبؔ اور اقبالؔ کی فارسیت آمیز زبان بہت کم استعمال کی ہے۔ اسکے برعکس انہوں نے شادؔ اور آرزوؔ کی طرح ہندی کے مستعمل اور غیر مستعمل لفظوں اور فقروں سے اپنی شاعری میں جادو جگایا ہے۔ اجتبیٰ رضوی کی انفرادیت شادؔ کے اثرات میں کہیں گم ہوتی نظر نہیں آتی بلکہ انکی انفرادیت شاد کے سہارے ابھرتی اور نکھرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ شاید اسکی وجہ یہ ہے کہ وہ غالبؔ اور اقبالؔ سے تقلیدی طور پر اور شادؔ سے تخلیقی انداز میں متاثر ہوئے ہیں۔ دنیا کا کوئی شاعر دوسروں کے اثرات سے محفوظ نہیں رہ سکتا۔ لیکن دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ دوسروں کے اثرات کے باوجود وہ اپنی انفرادیت کی تعمیر میں کامیاب ہو سکا یا نہیں۔ جہاں تک اجتبیٰ رضوی کا تعلق ہے انکی انفرادیت دو اور دو چار کی طرح واضح ہے۔ لیکن مجھے ان کی شاعری میں ایک کمی ضرور محسوس ہوتی ہے۔ وہ یہ کہ انہوں نے جو انداز سخن اختیار کیا ہے اس کی تکمیل ابھی باقی ہے۔ انہوں نے اپنے مخصوص رنگ میں جو کچھ کہا ہے اسکی مقدار بہت کم ہے اور ابھی انکی شاعری کو نہ صرف کمیت کے اعتبار سے بلکہ کیفیت کے اعتبار سے بھی تکمیل کے مدارج طے کرنے ہیں۔ سنا ہے کہ اب وہ فارسی میں رباعیاں کہنے لگے ہیں۔ کاش وہ اس حقیقت کو نظر انداز نہ کرتے کہ اردو کے شاعروں کا مستقبل اردو شاعری ہی سے وابستہ ہے چاہے وہ فارسی شاعری میں غالبؔ جیسا کمال کیوں نہ پیدا کرلیں:۔

---

[1] یہ نئی بحر متدارک کی ایک غیر مروجہ ترکیب زحافی ہے جسکے ارکان یہ ہیں:۔ فعلن فعلن فاعلن فعل فعلن فعلن فاعلن فعل۔ ن بن

راجندر سنگھ بیدی

"میں؟"

مجھے آج تک پتہ نہ چلا، میں کون ہوں؟
شاید اس سے کوئی یہ مطلب اخذ کرے کہ میں عجز و انکسار کا اظہار کر رہا ہوں تو یہ نادرست ہوگا۔ عین ممکن ہے کہ جو آدمی کسی دوسرے کے آگے نہیں جھکتا، یا کسی خاص مدرسۂ فکر و خیال یا مذہب یا "ازم" کی پیروی نہیں کرتا، عجز کا حامل ہو اور وہ شخص جو بہت ہاتھ جوڑتا ہے، جھک جھک کر بات کرتا ہے، انا کا بدترین نمونہ ہو۔
بلکہ بہت انکسار کا اظہار کرنے والا شاید زیادہ خطرناک انسان ہوتا ہے ع
اَپرادھی دُونا نویں، جیوں ہتاں مرگا نہہ ——
گرنتھ صاحب
—— اپرادھی دگنا جھکتا ہے، جیسے ہرن کو مارنے کے لئے شکاری
میں جانتا ہوں، میں عام طور پر ایک سادہ اور منکسر المزاج آدمی ہوں لیکن مجھ پر ایسے لمحے آتے ہیں، بادی النظر سے دیکھنے والا جسے میری انا سے تعبیر کر سکتا ہے۔ وہ لمحے اُس وقت آتے ہیں جب میں کوئی ادبی چیز لکھنے کے لئے بیٹھوں۔ مضمون میرے ذہن میں ہو۔ بات نئی اور مختلف اور مجھے اسے کہنے کے انداز پر ایک اندرونی طاقت اور صحت کا احساس ہو۔ جب معلوم ہوتا ہے، میں اپنے آپ کو ایک غیر شخصی Impersonal حیثیت سے دیکھ رہا ہوں —— ہٹ جاؤ، میں آ رہا ہوں۔ باادب باملاحظہ ہوشیار یا . . ساودھان، راج راجیشور، چکر ورتی سمراٹ شری راجندر سنگھ بیدی رنگ بھومی میں پدھارتے ہیں ل ل ل ل ——
چونکہ ایسے احساس کے بغیر لکھنا سہل نہیں، اس لئے میری یہ لمحاتی "انا" انکسار سے دور کی بات نہیں۔ اس وقت کا غذ اور میرے درمیان اور کوئی نہیں ہوتا، اس لئے کسی کو اس سے فرق نہیں پڑتا۔ اپنے گھر بیٹھ کر کوئی اپنے آپ کو کالی داس یا شیکسپیئر سمجھ لے، اس سے کسی کا کیا جاتا ہے؟ البتہ لکھ لینے اور پبلشر کے پاس

پہنچنے تک بھی وہ اپنے آپ کو عظیم سمجھتا ہے تو بڑا احمق آدمی ہے۔ اوّل تو کاغذ پر نزدل ہوتے ہی اپنی اوقات کا پتہ چل جاتا ہے اور جو نہ چلے تو دوست بتا دیتے ہیں۔ اور جو زیادہ بے عزتی کرنا چاہیں تو بتاتے بھی نہیں۔

ہاں، تو میں کون ہوں؟

عام طور پر یہی پوچھا جاتا ہے کہ فلاں آدمی کون ہے؟ یا کیا ہے؟ — مطلب یہ ہے کہ کیا کام کرتا ہے؟ یہ دو سوال میرے سلسلے میں غیر ضروری ہیں کیونکہ چند لوگ مجھے جانتے ہیں۔ کیا کام کرتا ہوں؟ اس سے بھی واقف ہیں۔ بھلا ہو فلموں کا جنھوں نے مجھے رُسوا کر دیا۔ یہ دُنیا اشتہاروں کی دُنیا ہے۔ مشتہر انسان کی طرف لوگ آنکھیں پھیلا کے دیکھتے ہیں لیکن مشتہر آدمی کو اپنے جانے پہچانے ہونے کی جو قیمت ادا کرنی پڑتی ہے، اس سے عام آدمی واقف نہیں اور اسی لئے شہرت کی تمنّا کیا کرتے ہیں۔ میں تو کچھ بھی نہیں، ہماری فلموں کے ہیرو لوگوں سے پوچھئے۔ کیا وہ اپنی زندگی کا ایک بھی لمحہ فطری طریقے سے گذار سکتے ہیں؟ وہ گھر میں ہوں تو بیوی کیلئے بھی ہیرو بننے کی کوشش کیا کرتے ہیں جو کہ ان کی رگ رگ پہچانتی ہے اور مسکراتے ہوئے کہتی ہے ع

بہر رنگے کہ خواہی جامہ می پوش
من انداز قدت را می شناسم

— تو چاہے کسی رنگ کا جامہ پہن لے۔ میں تیرے قد کے انداز کو پہچانتی ہوں . . . . .

اپنے آپکو دیکھتا ہوں تو مجھے وہ کُتا یاد آجاتا ہے (میں پھر انکسار کا اظہار نہیں کر رہا) جسے ایک ڈائریکٹر نے اپنی فلم میں لے لیا۔ کتّا فلم کے تسلسل Continuity میں آگیا۔ یعنی سین نمبر بارہ میں آیا تو سین اکیاون میں بھی اسکی ضرورت ہے۔ اور وہ سین چھ مہینے کے بعد لیسنا ہے۔ بیچارہ اچھا بھلا کتا تھا۔ بازار میں گھومتا تھا۔ کوڑے کے ڈھیر یا اِدھر اُدھر ہر جگہ کھانے کی کسی چیز کی تلاش میں سر دھنتا تھا لیکن فلم میں آجانے کے بعد وہ ایک تجارتی چیز، ایک جنس بن گیا جو بک سکتی تھی، جس کا بھاؤ تاؤ ہو سکتا تھا۔ اس لئے ڈائریکٹر صاحب نے اسے باندھ کے رکھ لیا۔ اب بیچارے کو دن میں تین چار وقت کھانا کھانا پڑتا تھا۔ سونے کے لئے گدے استعمال کرنے پڑتے تھے۔ زکام لگنے پہ بھی سلوتری کو بلوایا جاتا تھا۔ اور ہر آدمی کے آنے پر کتا زور زور سے دُم ہلاتا وہ پھر آدمی کو فرشتہ سمجھنے لگا یعنی جتنا کہ کتا شیطان اور فرشتے کے درمیان تمیز کر سکتا ہے چنانچہ فلم بنتی رہی اور کتا صاحب موج اڑاتے رہے۔ اُدھر فلم ختم ہوئی، اِدھر انہیں چھوڑ دیا گیا۔ بقول شخصے آزاد کر دیا گیا۔ لیکن اب کوڑے کرکٹ کے ڈھیر سے روزی کریدنے کی انہیں عادت نہ رہی تھی۔ وہ بار بار گھوم پھر کے وہیں پہونچ جاتا اور پہلے سے بھی زیادہ زور سے دُم ہلاتا جس کے جواب میں اسے ٹھوکر ملتی۔ اور چوں چوں کرتا ہوا وہ وہاں سے بھاگ جاتا۔ لیکن پھر گھوم پھر کر وہیں۔ . . . وہی حیرانی، وہی کشمکش، وہی گالی ——

یہ ڈائریکیٹر کتا نہیں ــــ کوئی انسان ہے!

یہ اس آدمی کی حالت ہے، جو شہرت میں بھیک جاتا ہو۔ یا زندگی میں کسی مرتبے مقام کا بھوکا ہو، پیسے چاہتا ہو جس سے وہ ہر چیز کو خریدنے کی طاقت حاصل کر سکے۔ قانون، اخلاق، مذہب، سیاست، سب کو جیب میں ڈال لے۔ Lolita کے ہیرو کی طرح کسی نفسیاتی الجھن کا شکار ہو جائے مزے اڑائے۔ اور لوگ داد دیں ــــ "بڑے لوگوں کے چونچلے ہیں!" شہرت، مرتبہ، مقام، پیسہ ایسی خطرناک چیزیں ہیں کہ انہیں حاصل کرنے کے بعد ہر شریف آدمی انکاینگ کرنا چاہتا ہے لیکن، میں تو کمبل کو چھوڑتا ہوں، کمبل مجھے نہیں چھوڑتا۔ کی طرح یہ چیزیں اس کا پیچھا نہیں چھوڑتیں۔ یہ بھی محل نظر ہے کہ وہ شخص خالی خولی باتیں کرتا ہے یا واقعی ان چیزوں کو چھوڑنا بھی چاہتا ہے؟

ایک دفعہ کا ذکر ہے، میرے ایک چاہنے والے، میرے مداح مجھے مل گئے۔ انہوں نے میری کچھ کہانیاں پڑھی تھیں۔ وہ ان بزرگوں میں سے تھے جو زندگی کا راز جانتے ہیں۔ تھوڑی دیر ادھر ادھر کی باتیں کرنے کے بعد وہ سیدھے مطلب پر آگئے ــــ

"بیدی صاحب ۔ ۔ ۔ ۔ آپ بہت بڑے آدمی ہیں۔"

"جی؟" میں نے کچھ گھبراتے ہوئے کہا "میں جی (پنجابی انداز) ــ جی میں تو کچھ بھی نہیں۔"

ــــ اور جب انہوں نے مجھ سے اتفاق کیا تو مجھے بڑا غصہ آیا!

میں کون ہوں؟ کیا ہوں جیسے سوال تو ختم ہوئے۔ در اصل یہ سوال مجھ پہ لاگو ہی نہیں ہوتے۔ میں تو ان لوگوں میں سے ہوں، جن سے پوچھنا چاہئے ــــ "آپ، کیوں ہیں؟ ــــ یعنی کہ آخر ــــ کیوں؟"

یہ بھی میں نہیں جانتا۔

واقعی دنیا میں کروڑوں انسان روز پیدا ہوتے ہیں۔ ان سب میں سے ایک میں بھی ایک دن ایکا ایکی پیدا ہو گیا۔ ماں کو خوشی ہوئی ہوگی، باپ کو ہوئی ہوگی۔ لیکن دائیں ہاتھ کے پڑوسی کو پتہ بھی نہ تھا۔ اور پڑوسی کو پتہ ہونا کوئی اچھی بات بھی نہیں۔ وہ ضرور مبارکباد کہنے کے لئے آیا ہوگا لیکن رسمی طور پر۔ میرے پیدا ہو جانے سے اسے کیا خوشی ہو سکتی تھی؟ الٹا اس تجارتی دنیا میں اس کے لڑکے بنا لال کا مدِ مقابل پیدا ہو گیا۔ اس کا حریف۔ اس کی پیدا ہونے والی لڑکی کے لئے خواہ مخواہ کا خطرہ ۔ ۔ ۔ ۔ تو گویا ایک قاعدہ بنا ہوا ہے کہ راجندر سنگھ بیدی پیدا ہو تو مبارک باد دو۔ چوہڑ سنگھ ہو تو بدھائی دو۔ ڈھنڈو رام یا چھنے خاں آجائیں تو خوشی مناؤ، ڈھول بجاؤ۔

ٹیگور کہتے ہیں۔ دنیا میں ہر روز جو نئے انسان پیدا ہو جاتے ہیں' اس بات کا ثبوت ہے کہ خدا ابھی انسان بنانے سے نہیں تھکا۔ خدا کی کتنی ستم ظریفی ہے۔ چونکہ وہ تھک نہیں سکتا، اس لئے انسان بناتا جا رہا ہے! ع

بیکار مباش کچھ کیا کر
پاجامہ ادھیڑ کر سیا کر

چنانچہ خدا کے پاجامے کا آخری ٹانکہ یعنی میں یکم ستمبر ۱۹۱۵ء کی سویر کو لاہور میں ۳ بجکر ۷ سم منٹ چار پر' صرف مہاکوی ٹیگور کو ثبوت مہیا کرنے کے لئے پیدا ہو گیا۔۔۔۔۔ رام اور رحیم انسان کی طرح بھول گئے کہ یہ دُنیا دُکھ کا گھر ہے۔ ورنہ اس دُنیا میں مجھے بھیجنا رحمت کی بات تھی ؟ بلکہ شاستروں کے مطابق کوئی بدلہ لینے کی۔ کوئی کرم پچھلے جنم میں کئے ہوں گے جنہیں خدا کی رحمت بھی معاف کرنے کی قدرت نہ رکھتی تھی۔

جیسے ہر ماں باپ کی خواہش ہوتی ہے کہ ہمارا بیٹا بڑا ہو تو کلکٹر بنے، ایسے ہی میرے ماں باپ کی بھی خواہش تھی۔ ان بیچاروں کا کیا قصور؟ انکی سوچ ہی کلکٹر تک محدود تھی۔ انہیں کیا معلوم کوئی ایسا بھی ہو سکتا ہے جس کے سامنے کلکٹر بھی پانی بھریں۔ جیسے سیدھا سادا ایک جاٹ مالگذاری کے سلسلے میں تحصیلدار کے سامنے پیش ہوا تو تحصیلدار صاحب نے جاٹ کے حق میں فیصلہ کر دیا۔ جاٹ نے بہت خوش ہو کر دُعا دی ـــ "خدا کرے تحصیلدار صاحب، آپ ایک دن پٹواری بنیں ـ۔"

کمپی ٹیشن کی اس دنیا میں لوگ بڑے بڑے حوالے دیتے ہیں۔ ایک ایسی سازش ہوتی ہے، عام آدمی فوراً جس کا شکار ہو جاتا ہے۔ مثلاً لوگ کہتے ہیں ـ لنکن لاگ کیبن میں پیدا ہوا اور اسٹیٹس کا پریذیڈنٹ بنا۔ لاگ کیبن سے پریذیڈنٹ، کی روایت کا ورد کرنے والے بھول جاتے ہیں کہ کتنے لوگ ہیں جو جھونپڑی سے نکل کر راج بھون تک پہنچے۔ اس دھوکہ، اس سازش کے شکار ہو کر لاکھوں، کروڑوں سر پٹخنے مر جاتے ہیں۔ اور پھر ع

اجل ہے لاکھوں ستاروں کی اک ولادتِ مہر
ـــ ایک سورج کی پیدائش لاکھوں ستاروں کی موت ہے!

اس کے بعد بھی آپ خدائی' اور خلقت سے ناانصافی کرنا چاہیں تو آپ کی مرضی۔

میں ایک بیمار بچہ تھا۔ ایک بیمار ماں کا بیٹا۔ میں نے تپ محرقہ میں وہ غیر متشکل ہیولے دیکھے ہیں جن کا مرکز مریض خود ہوتا ہے اور اسے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے زندگی کے گو پھیئے میں پڑے ہوئے اسے بار بار دُور، کسی موت کے اُفق سے پار پھینکا جا رہا ہے۔ میں نے سرہانے میں آنکھیں دبا کر، ایک

دوسرے میں گڈمڈ ہوتے ہوئے وہ ہزاروں رنگ دیکھے ہیں جو کسی عکس کی زد میں نہیں آتے اور لطیف (Spectrum) جن کا تجزیہ کرنے سے قاصر ہے، قوس قزح جن کی حد باندھنے سے عاری۔ وہ آنسو روئے ہیں جو نمکین تھے اور نہ میٹھے۔ جو کسی ذائقے کی قید میں نہیں آتے۔ اور جسے پیار کرنے والے ماں باپ، بھائی اور بہن یا محبوبہ نہیں پوچھ سکتی۔ سینکڑوں بار میں کسی لق و دق ویرانے میں اکیلا رہ گیا ہوں اور اکیلاپے ڈر کی پوری شدت کے ساتھ مجھے محسوس ہوا کہ کروڑوں یوجنوں تک میرے پاس کوئی نہیں، میں بھی نہیں۔ ۔ ۔ ۔ ۔ بیسیوں بار میں نے انگلستان کا وہ بازار دیکھا ہے، یا بنارس کا وہ گھاٹ جہاں پچھلے جنموں میں میں پیدا ہوا تھا۔ ۔ ۔ ۔ گنگا طغیانی کے بعد ہٹ گئی ہے اور کناروں کے قریب سرخی اور زردی سے ملی جلی مٹی کے بیچ ہزاروں، لاکھوں چھوٹی چھوٹی ندیاں چھوڑ گئی ہے۔ جہاں پیر پڑتا ہے تو ایک اور ندی بہہ نکلتی ہے۔ ۔ اور وہاں آٹھ نو برس کا ایک سیاہ فام بچہ، ننگا، کمر میں سیاہ ناگا باندھے، سر پہ چوٹی رکھے کھڑا ہے اور وہ — میں ہوں۔ ۔ ۔ ۔ ۔

اس سے پہلے کہ میں بڑا ہو کر اپنی نسوں کو بدکاری اور کاروباری حادثات ہی تباہ کر لیتا، میرے اعصاب ختم ہو چکے تھے۔ ذرا سی بات پر ناراض، ذرا سی بات پر ریں ریں رؤں روں۔ ۔ ۔ ماں جھلا کر مجھے دور پھینک دیتی تھی کیونکہ میں اسکی بیمار چھاتی تک چوڑ ڈالتا تھا۔ ۔ ۔ ۔ ماں، تم ہو نہ ہو، مجھے میرا دودھ دے دو۔ میں آج تک پکار رہا ہوں — ماں! مجھے میرا دودھ دیدو۔ اور ماں کہیں نہیں ہے۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اس کا مطلب جانتے ہیں؟ — ماں کہیں نہیں ہے۔ ہاں تو، ایک بار پھینک دینے کے بعد انتھاہ مادریت کے عالم میں ماں مجھے پھر اٹھا لیتی تھی۔ وہ نہیں جانتی تھی مجھے رکھے یا پھینکدے۔ ۔ ۔ ۔

میں کئی بار مرا اور کئی بار زندہ ہوا۔ ہر چیز کو دیکھ کر حیران، ہر سانحے کے بعد پریشان۔ میری حیرانی کی کوئی حد نہیں، پریشانی کی کوئی انتہا نہیں۔ جیسا کہ بعد میں پتہ چلا جیوتش لگوائے گئے۔ جیوتشی نے کہا۔ لگن میں کیتو ہے اور برہسپت اپنے گھر سے بدھ پر درشٹی ڈالتا ہے۔ یہ بالک کوئی بہت بڑا کلاکار بنے گا لیکن چونکہ شنی کی درشٹی بھی ہے، اس لئے اسے نام مرنے کے بعد ملے گا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ سوریہ سوگر بہ ہے، دھن اور لابھ استھان میں پڑا ہے اور اسی گھر میں شکر ہے جسے سوریہ نے اپنے تیج سے استھر کر دیا ہے۔ چونکہ شنی شکر کو دیکھتا ہے اس لئے اس کے جیون میں بیسیوں عورتیں آئیں گی۔ شنی اور شکر کا یہ میل شاید اسے کوٹھے پر بھی لے جائے، لیکن برہسپتی گھر کا ہونے کے کارن کبھی بدنامی نہیں ہوگی — دیکھیے!

۔ ۔ پھر منگل بھی سنیچر کے ساتھ پڑا ہے۔ اگرچہ دونو ایک دوسرے کو کاٹتے ہیں لیکن پھر بھی منگل منگل ہے، اثر تو کرے گا ہی۔ کام چلتے چلتے ایک دم رک جائیں گے۔ خاص طور پر ان دنوں جب کہ

بدبھتی دکر یہ ہوگا۔ دسویں گھر میں راہو ہے جیسے منگل دیکھتا ہے اس لئے تمہی ہمیشہ بیمار رہے گی۔ گویا میرے باپ کی بیوی بیمار، دائم المرض اور میری بیوی بھی۔۔۔ پُورے خاندان کو شراپ لگا تھا!
چنانچہ آجتک میں نے ایک بیوی کی زندگی تباہ کرنے اور چند بچوں کا مستقبل خراب کرنے کے علاوہ کوئی اُپجاؤ کام کیا ہے تو یہی صفحے کالے کرنا، کچھ کتابیں لکھ ڈالنا اور پھر خود ہی انکو خریدنے کے لئے چل دینا۔ کچھ شلیں فیل کرنا ع

چند تصویر بتاں، چند حسینوں کے خطوط
بعد مرنے کے مرے گھر سے یہ ساماں نکلا

میری ماں براہمن تھیں اور میرے پتا کھشتری، اس زمانے میں اس قسم کی شادی گرہستی گرہن میں بھی نہ ہو سکتی تھی، لیکن ہوگئی۔ میرے ماں باپ ایک دوسرے کے جذبات اور خیالات کا بہت احترام کیا کرتے تھے۔ اس لئے گھر میں ایک طرف گرنتھ صاحب پڑھا جاتا تھا تو دوسری طرف گیتا کا پاٹھ پہلی کہانیاں جو بچپن میں سنیں، جن اور پری کی داستانیں نہ تھیں۔ بلکہ مہاتم تھے جو گیتا کے ہر ادھیائے کے بعد ہوتے ہیں اور جو بڑی شردھا کے ساتھ ہم ماں کے پاس بیٹھ کر سنا کرتے تھے۔ چند باتیں تو سمجھ میں آجاتی تھیں جیسے راجا۔۔۔ برہمن۔۔۔۔ پشاچ۔۔۔ لیکن، ایک سلت۔

"ماں! یہ گنگا کیا ہوتی ہے؟"
"ہوتی ہے، آرام سے بیٹھو!"
"اُوہوں، بتاؤ نا۔۔۔ گنگا۔۔۔۔"
"چُپ"

۔۔۔ اور پھر وہ دیا جو ماں ہی کو آسکتی ہے جب وہ اپنے بچے کے چہرے کو ایکا ایکی کھلاتے ہوئے دیکھتی ہے ۔۔۔

"گنگا بُری عورت کو کہتے ہیں!"
"تم تو اچھی عورت ہو نا، ماں؟"
"ماں ہمیشہ اچھی ہوتی ہے۔۔۔ کسی کی بھی ہو؟"
"تو پھر بُری کون ہوتی ہے؟"
"تُو تو سر کھا گیا ہے ارے۔۔۔ بُری عورت وہ ہوتی ہے جو بہت سے مردوں کے ساتھ رہے!"

میں سمجھ گیا لیکن دوسرے دن مجھے وہ جوتے پڑے کہ بس۔ ہوا یہ کہ میں نے پڑوس میں سومتری کی ماں کو گنگا کہہ دیا کیونکہ اس کے گھر میں دیور جیٹھ اور دوسرے انٹ سنٹ قسم کے بہت سے مرد رہتے تھے۔

چنانچہ میری باقی کی زندگی سب ایسی ہی ہے۔ ادھر میں نے سوال کیا، اُدھر زندگی نے کہا۔ "چپ"!

اور جو کبھی جواب بھی دیا تو ایسا کہ میں اسے سمجھ ہی نہ سکوں۔

اور سمجھ جاؤں تو جُوتے پڑیں۔

میری جسمانی کمزوری، لنوکا اُلجھے ہونا، میرے سوالوں کا جواب مناسب طور پر نہ دیئے جانا، یا جواب کی ماہیت کا نہ سمجھنا ایسی باتیں ہیں جو کسی بھی بچے میں احساسِ ذات پیدا کر سکتی ہیں اور وہ ضرورت سے زیادہ محسوس کرنے لگتا ہے، حساس ہو جاتا ہے۔ پھر زندگی میں سیدھے سادے اندھیرے کے علاوہ مہاشو بنہ بھی ہے — مقامِ ہُو۔۔۔ اور بیسیوں ڈر ہیں، خطرے ہیں، مایوسیاں جو دل میں ہر وقت لرزہ پیدا کئے رہتی ہیں۔ جیسے بجلی کا موہوم اشارہ بھی ڈایا فرام میں جھُرجھری پیدا کر دیتا ہے۔۔۔ باقی کی چیزیں واقعات اور تجربات ہیں جو ہر مصنف کی زندگی میں آتے ہیں۔ وہ ان سے سیکھتا، ان کا تجزیہ کرتا ہے اور پھر اسے کاغذ پر اتارنے کی کوشش۔

یوں جاننے کو پانچ برس کی عمر میں میں رامائن اور مہابھارت کی کہانیوں اور ان کے کرداروں سے واقف ہو چکا تھا۔ اب رامائن کتنی بڑی کتاب ہے۔ اس میں کتنے خوبصورت اور اینٹاروالے کردار آتے ہیں لیکن اس کی کیا وجہ کہ رامائن کے کرداروں میں مجھے سب سے زیادہ ہمدردی سُگریو کے ساتھ ہوئی جس کا بڑا بھائی بالی اس کی بیوی تک کو اُٹھا کر لے جاتا ہے اور وہ بیچارہ مُنہ اُٹھا کر دیکھتا رہ جاتا ہے۔ اگر بھگوان رام اُدھر نہ آ نکلتے تو سگریو بیچارہ لنڈورہ ہی رہ گیا تھا۔ اسی طرح میری دلچسپی کا مرکز، ایک کردار مہابھارت میں بھی آتا ہے — شکھنڈی۔۔۔ جسے بیچ میں رکھ کر بھیشم پتامہ کو مارا جاتا ہے۔ ورنہ وہ مرتے؟۔۔۔ آج تک زندہ ہوتے۔

ماں کی بیماری کی وجہ سے میرے پتا بازار سے ایک پیسے روز کے کرائے پر کوئی نہ کوئی کتاب لے آیا کرتے تھے اور میری ماں کے پاس بیٹھ کر اسے سنایا کرتے۔ میں پائنتی بیٹھا سنا کرتا۔ گویا اسکول کی عمر کے ساتھ ٹاڈ کے راجستھان اور شرلک ہومز کے کارناموں سے واقف ہو چکا تھا جو چیز اپنی سمجھ میں نہ آئی وہ تھی — مسٹریز آف دی کورٹ آف پیرس۔۔۔ مجھے صرف اتنا یاد ہے کہ وہ اسے بڑے مزے لے لے کر پڑھا کرتے تھے اور میں حیران ہوتا تھا کہ فلاں آدمی کیوں ہر بار کسی نئی

عورت سے کوئی گڑبڑ کرتا ہے۔ جب تک میں جان چکا تھا کہ عورتوں کے پیچھے پڑنا کوئی شرافت کی بات نہیں اور یہ کہ عورت بہت گندی چیز ہے۔۔ چنانچہ میں بے کیف ہو کر سو جاتا۔

اس کے بعد میرے چچا نے ایک اسٹیم پریس خرید لیا جو جہیز میں پانچ چھ ہزار کتابیں لایا پرائمری سے مڈل تک پہنچتے پہنچتے میں نے وہ سب چٹ کر لیں۔ میں وہ سلور فش تھا جو ہر پرانی کتاب کے بیچ میں سے نکلتا ہے یا بُک مارک جسے ہر معقول پبلشر نئی کتاب میں ڈال دیتا ہے علمی طور پر میں قریب قریب ہر چیز سے واقف ہو چکا تھا لیکن عملی طور پر نہیں۔ علم اور عمل میں فاصلہ ہونے سے جو بھی تباہی ہو سکتی ہے، ہوئی۔ میں ہر تجربے کی سُولی پر مصلوب ہوا اور شاید یہ میرے لئے ضروری بھی تھا۔۔۔

زندگی کی ایسی بنیاد کو وضاحت سے بتا دینے کے بعد باقی کے حوادث کا ذکر فروعی ہے۔ یہی تاکہ میٹرک پاس کیا، کالج میں داخل ہوئے۔ انگریزی اور پنجابی میں شعر کہے۔ اردو میں افسانے لکھے۔ ماں چل بسیں۔ ڈاک خانے میں نوکر ہو گئے۔ شادی ہوئی، بچہ ہوا۔ پتا چل بسے، بچہ چل بسا۔ دو سال ڈاک خانے میں ملازمت کی۔ ریڈیو میں چلے گئے۔۔ بٹوارہ۔۔۔ قتل و غارت۔۔۔ لہو سے لتھڑے ہوئے بدن۔۔۔ ننگے ریل کی چھت پر دلی پہنچا۔۔ اسٹیشن ڈائریکٹر جموں ریڈیو اسٹیشن۔۔ ریاست کے جمہوری نظام سے لڑائی۔۔۔ پھر بمبئی۔۔۔ اچھی فلمیں، بُری فلمیں۔۔ کہیں کہیں بیچ میں افسانوں کی کوئی کتاب۔۔ پھر ہاتھ قلم کرتے رہے۔ ہاتھ قلم ہوتے سُنے ہیں؟ دیکھے ہیں؟ مرزا غالب کہتے ہیں ع

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

پھر کوئی معاشقہ۔۔ ایسے لمحے جو بڑھاپے میں بھی نہ آئے، ایسے پل جنہیں اجابل بھی نہ جی سکا۔۔ بیوی میں دلچسپی کا فقدان، بیوی کی اپنے ساتھ محبت کا خاتمہ۔۔۔ وجہ؟ — ادھیڑ عمر کا سڑیل پن۔ بڑے بیٹے کا مجھے کاروباری طور پر بے وقوف سمجھنا اور میرا اسے پیسے کا پجاری اور غیر ذمہ دار۔۔ بھلا کوئی بات ہوئی؟

میرے اعتقادات کیا ہیں؟ — کوئی نہیں۔ میری اُمیدیں کیا ہیں اور مایوسیاں کیا —؟ کوئی نہیں۔ میں عقلمندی کی وجہ سے کسی عورت سے محبت نہیں کرتا اور وہ بے وقوفی کی وجہ سے مجھ سے نہیں کرتی۔ اس لئے کہ میں حس (Sensation) اور محبت کا فرق سمجھتا ہوں۔ بغیر خواہش

(باقی ص۵پر

اونامونو
ترجمہ: مریم زمانی

سینٹ مینوئل بونتو، شہید

IF IN THIS LIFE ONLY WE HAVE HOPE IN CHRIST, WE ARE OF ALL MEN MOST MISERABLE.

— I CORNITHIANS XV, 19

علاقۂ رینادا کے بشپ نے، جن کے حلقے میں میرا پیارا گاؤں لیوکرنا شامل ہے، ہمارے ڈان مینوئل کو، بلکہ زیادہ صحیح الفاظ میں، سینٹ مینوئل بونتو کو، کلیسا کے اولیاء میں شامل کرنے کی رسومات کا آغاز کر دیا ہے۔ آج، اس وقت میں چاہتی ہوں کہ اس انسان کے بارے میں جو کچھ مجھے معلوم اور یاد ہے اسے یہاں بطور اعتراف پیش کر دوں۔ میں ایسا کیوں کرنا چاہتی ہوں، یہ خدا بہتر جانتا ہے۔ مجھے اس کا کوئی علم نہیں۔ یہ انسان جس کے بارے میں میں یہ سطور لکھ رہی ہوں، میرا سچا روحانی باپ تھا۔ اس نے میرے اندرونی وجود کو زندگی بخشی، وہ میری روح کا۔ انجیلا کربیلینو کی روح کا — باپ تھا۔

میرا دوسرا زمینی باپ، جس کا خون میری رگوں میں دوڑ رہا ہے، اس کے بارے میں مجھے بہت کم معلوم ہے کیوں کہ وہ میرے ہوش سنبھالنے سے قبل ہی اس دنیا سے رخصت ہو گیا تھا۔ مجھے بس اتنا معلوم ہے کہ وہ اس علاقہ میں اجنبی تھا اور میری ماں سے بیاہ کرنے کے بعد یہاں بس گیا تھا۔ میرا باپ اپنے ساتھ کچھ کتابیں لے کر آیا تھا۔ ڈان کخوٹے، کچھ کلاسیکی ڈرامے، چند ایک ناول اور کچھ تاریخ کی کتابیں۔ ایک پلندے میں بندھی ہوئی ان سب کتابوں نے جو اس گاؤں میں نوادر کی حیثیت رکھتی تھیں، میرے بچپن کے خوابوں کی تشکیل کی۔ ماں نے مجھے میرے باپ کے مشاغل یا خیالات کے بارے میں کبھی کچھ نہیں بتایا۔ ڈان مینوئل سے محبت اور عقیدت نے، جس میں گاؤں کے تمام لوگ شریک تھے، میری ماں کے ذہن سے اس کے شوہر کی یادوں کے سارے نقوش دھندلا دیے تھے۔ ڈان مینوئل سے اس کی محبت یقیناً پاک اور غیر آلودہ تھی۔ ہر رات دعا کے وقت وہ اپنے شوہر کی مغفرت کیلئے پورے خشوع و خضوع سے دعا کرتی تھی۔

مجھے ڈان مینوئل اس طرح یاد ہیں جیسے یہ ابھی کل کی بات ہو جب میں ابھی رینادا کے کانونٹ اسکول میں داخل ہونے سے پہلے دس سال کی بچی تھی۔ اس وقت ڈان مینوئل کی عمر کوئی تینتیس سال کی رہی ہوگی۔ دبلا پتلا بدن، سیدھا طویل القامت۔ سر اٹھا کر چلنے کا انداز ایسا پرشکوہ جیسے ہمارے گاؤں کا پہاڑ اپنی چوٹی کو اوپر اٹھائے ہوئے کھڑا ہے۔ ان کی آنکھوں میں ہمارے گاؤں کی جھیل کی ساری اتھاہ نیلاہٹ سمٹ آئی تھی۔ لوگوں کی نظریں بے اختیارانہ انکی طرف اٹھ جاتی تھیں اور نظروں کے ساتھ دیکھنے والوں کے قلوب بھی ڈان مینوئل کی طرف کھنچے جاتے تھے۔ جب وہ کسی کی طرف نگاہ کرتے تو یوں معلوم ہوتا جیسے ہمارے جسم شیشے کی طرح شفاف ہو گئے ہیں اور ان کی نگاہ ہمارے دلوں کو دیکھ رہی ہے۔ ہم سب ڈان مینوئل سے محبت کرتے تھے خصوصاً چھوٹے بچے تو ان پر دل و جان سے فدا تھے۔ ان کے اردگرد ایک تقدس کی مہک تھی اور سارا گاؤں اس خوشبو کے نشے میں چور رہتا۔

انہیں دنوں کی بات ہے کہ میرے بھائی لزارو نے، جو امریکہ میں مقیم تھا اور وہاں سے ہماری آرام زندگی کی کفالت کے لئے روپیہ بھیجتا تھا، میری ماں پر زور ڈالا کہ مجھے کانونٹ اسکول میں داخل کرا دیا جائے تاکہ میں گاؤں کی فضا سے نکل کر تعلیم حاصل کر سکوں۔ اس بات کے باوجود کہ وہ کانونٹ کی راہبات سے زیادہ خوش نہیں تھا، اس نے لکھا "جہاں تک میرا خیال کام کرتا ہے اس علاقے میں غیر دینی مدرسے، خصوصاً لڑکیوں کے لئے، بالکل عنقا ہیں لہٰذا جو اسکول موجود ہے اسی کو غنیمت سمجھنا چاہیے۔ یہ امر بے حد اہم ہے کہ انجیلا کے ذہن کی تراش خراش ہو سکے اور وہ گاؤں کی لڑکیوں سے الگ اور مختلف بن سکے"۔ لہٰذا میں اسکول جانے لگی۔ پہلے میرا خیال تھا کہ میں ٹیچر بنوں گی لیکن بعد میں پتہ چل گیا کہ یہ میرے بس کا روگ نہ تھا۔

اسکول میں میری جان پہچان شہر کی کئی لڑکیوں سے ہوئی اور چند ایک کے ساتھ دوستی بھی ہو گئی لیکن گاؤں سے میرا جو تعلق تھا وہ ہمیشہ باقی رہا۔ وہاں کا سارا حال بلا ناغہ خطوط، اور کبھی کبھار وہاں سے آنے والے ملاقاتیوں کے ذریعہ، مجھے معلوم ہوتا رہتا تھا۔ ہمارے پریسٹ کی شہرت، جواب روم تک کی توجہ اپنی طرف مبذول کرا چکی تھی، رفتہ رفتہ مدرسے تک بھی پہونچ گئی تھی۔ کانونٹ کی راہبات کرید کرید کر ان کے بارے میں استفسارات کرتیں۔

بچپن ہی سے میرا ذہن ہمیشہ طرح طرح کے خیالات اور شکوک سے بھرا ہوا تھا۔ ممکن ہے اس کا باعث ان ڈھیر ساری کتابوں کا مطالعہ ہو جو میرے باپ نے رکھ چھوڑی تھیں۔ اسکول پہنچ کر ان خیالات میں اور ترقی ہوئی اس میں میری ایک ہم جماعت لڑکی کی دوستی کا بھی بہت ہاتھ تھا۔ اس لڑکی کو نہ جانے کیوں مجھ سے لگاؤ پیدا ہو گیا تھا۔ کبھی وہ کہتی کہ ہم دونوں اسی کانونٹ کی خانقاہ میں داخل ہو کر تا عمر

راہبات ہی رہنے کا عہد کریں اور اس عہد پر اپنے خون سے دستخط کر دیں اور کبھی آنکھیں نیم بند کئے خوابناک انداز میں محبوبوں اور ازدواجی زندگی کے رومانی تجربوں کی باتیں کرتی۔ اسکول سے نکلنے کے بعد پھر مجھے اس کی خبر نہیں ملی۔ پتہ نہیں وہ کہاں ہے زندہ ہے یا مر گئی۔ حالانکہ اسکول کے زمانے میں جب کبھی میں ڈان مینوئل کا نام لیتی یا ماں کے خطوط، جو ڈان مینوئل کے ذکر سے بھرے ہوتے تھے، اسے بتاتی تو وہ وارفتہ سو جاتی تھی اور مجھے قسمیں دیتی تھی کہ جب میں گاؤں واپس جاؤں تو مجھے وہاں سے ڈان مینوئل کے بارے میں لمبے لمبے خط لکھ کر ایک ایک بات بتانی ہوگی۔

میں نے اسکول میں تقریباً پانچ سال گزارے۔ اب سوچتی ہوں تو ایسا لگتا ہے جیسے وہ دور ایک مجسم دیکھا ہوا خواب تھا جو یادوں کے دور اُفتادہ اُفق میں کھو گیا۔ میں پندرہ سال کی عمر میں گاؤں لوٹ آئی۔ گاؤں۔ جس کا دوسرا نام اب ڈان مینوئل تھا۔ ڈان مینوئل، گہری نیلی جھیل، فلک بوس پہاڑ، میں ڈان مینوئل کو دیکھنے اور جاننے کی تمنا لئے ہوئے آئی تھی۔ میں اپنے آپ کو ان کی رہنمائی میں دے دینا چاہتی تھی تاکہ وہ میری زندگی کو اس کی منزل کا راستہ بتا سکیں۔

لوگوں کا کہنا تھا کہ ڈان مینوئل نے راہبوں کے دارالعلوم میں داخلہ دراصل اس وجہ سے لیا تھا کہ ان کے کندھوں پر اپنی ایک بیوہ بہن کے بچوں کی کفالت کا بوجھ آپڑا تھا۔ دارالعلوم میں انہوں نے اپنی صلاحیتوں اور طبّاعی کی بنا پر بڑا نام پیدا کیا۔ کلیسا میں ان کے لئے ایک شاندار مستقبل چشم براہ تھا لیکن انہوں نے ہر پیشکش کو صرف اس لئے مسترد کر دیا کہ وہ لیوکرنا کو چھوڑ کر کہیں اور رہنا نہیں چاہتے تھے۔ لیوکرنا میرا اس دور افتادہ گاؤں میں جو جھیل اور جھیل کی سطح پر جھلکنے والے پہاڑوں کے درمیان ایک کڑی کی حیثیت سے واقع ہوا تھا ——— ڈان مینوئل اپنی ساری زندگی گذار دینا چاہتے تھے۔

اور اس گلّہ بان کو اپنی بھیڑوں سے کتنی محبت تھی! ٹوٹتے تعلقات کو جوڑنا، اجڑے گھروں کو بسانا، بغاوت پر کمربستہ نوعمر اور ناسمجھ جوانیوں کی فہمائش، بچوں سے ماں باپ کی اطاعت کرانا اور والدین سے بچوں کے جائز مطالبات پورے کرانا۔ اور سب سے بڑھ کر، مصیبت زدوں کی تالیف قلب اور مرنے والوں کے نزع کے لمحات کو آسان بنانا اور ان کی روحوں کے لئے دعا کرنا ——— انہیں کاموں میں ڈان مینوئل کی زندگی بسر ہوئی۔

اس قسم کے واقعات کئی تھے۔ مجھے یہاں بوڑھے رالونا کی بدنصیب بیٹی کا واقعہ یاد آ رہا ہے جو شہر کو بھاگ گئی تھی۔ جب وہ لُٹ لُٹا کر ایک عدد ناجائز بچے کو گود میں لئے لوٹی تو ڈان مینوئل نے اس وقت تک چین نہیں لیا جب تک کہ انہوں نے اس کے سابق عاشق پیرو دُٹے کو اس سے شادی کرنے

اور اس بچے کو اپنانے پر آمادہ نہیں کر لیا۔ پیرو ٹے نے پہلے تو کافی احتجاج کیا کہ کسی اور کا بار وہ کیوں اٹھائے جبکہ ناجائز بچے کی اس پر کوئی ذمہ داری نہیں عائد ہوتی۔ "اس میں میرا کوئی قصور نہیں ہے" پیرو ٹے نے کہا۔ "لیکن یہ کیسے معلوم ہے پیرو ٹے"؟ ڈان مینوئل نے کہا "اس کی خبر کس کو ہے؟ سچ۔۔۔ یہ بیگناہی ثابت کرنے اور الزام لینے کا معاملہ نہیں ہے یہ تو ان باتوں سے بہت آگے کی چیز ہے۔" اور آج رنگی اور مفلوج پیڈیٹو کے بڑھاپے کا سہارا وہی بیٹا ہے جو اس کا بیٹا نہیں تھا لیکن جسے اس نے ڈان مینوئل کی وجہ سے اپنایا تھا۔

گاؤں میں یہ دستور تھا کہ وسط بہار کی شب کو، جو سال کی مختصر ترین رات ہوتی ہے، گاؤں کی ساری بڑھیائیں اور کافی تعداد میں بوڑھے مرد، جو زیادہ تر ہسٹیریا اور مرگی کے مریض تھے، لیکن اس توہم میں مبتلا تھے کہ ان پر جادو کا اثر یا بھوت پریت کا سایہ ہے، جھیل کے گرد اکٹھا ہوتے۔ ڈان مینوئل نے ان لوگوں کی تکالیف دور کرنے اور امکانی حد تک انہیں اپنی بیماریوں سے نجات دلانے کے لئے جھیل کے متبرک آب شفا کی جگہ خود لے لی۔ ان کی موجودگی کا اثر، لوگوں کی ان سے عقیدت اور سب سے بڑھ کر ان کے الفاظ کی ناقابلِ بیان طاقت اور ان کی آواز کا سحر ایسا تھا کہ بے شمار مریض حیرت انگیز طور پر شفایاب ہو کر واپس جاتے تھے۔ اس طرح ڈان مینوئل کی شہرت بڑھتی گئی اور قریب و دور کے مقامات سے سارے مریض اور روگی جھیل کی طرف کھنچ کر آنے لگے۔ ایک بار ایک عورت اپنے اکلوتے لڑکے کو لیکر آئی اور مستدعی ہوئی کہ وہ اسے اپنی کرامت سے بچالیں۔ ڈان مینوئل کے ہونٹوں پر ایک اداس مسکراہٹ پھیل گئی۔ "مجھے بشپ نے کرامتیں دکھانے کی اجازت نہیں دی ہے" انہوں نے اسے جواب دیا۔ انہیں اس بات کا خاص خیال تھا کہ لوگ صاف ستھرے رہا کریں۔ سال نو کے موقعہ پر جب لوگ انہیں تہنیت دینے آتے تو ان کا اصرار ہوتا کہ وہ نئے لباس میں ہوں اور جن لوگوں میں اس کی استطاعت نہیں ہوتی انہیں وہ اپنی طرف سے کپڑے تقسیم کرتے۔

ان کا برتاؤ ہر ایک کے ساتھ یکساں طور پر شفقت آمیز تھا۔ وہ اپنے برتاؤ میں اگر تخصیص برتتے بھی تھے تو انہیں لوگوں کے ساتھ جو زیادہ دکھی یا زیادہ سرکش معلوم ہوتے تھے۔ گاؤں میں ایک پاگل رہتا تھا۔ سارا گاؤں اسے بے وقوف بلاسیلو کے نام سے پکارتا تھا لیکن اس پاگل کے ساتھ وہ بے حد نرمی اور ملائمت سے پیش آتے تھے۔ اسے انہوں نے ایسی ایسی باتیں سکھا دیں جن کا سیکھنا اس پاگل کے لئے ایک معجزے سے کم نہ تھا۔ پاگل بلاسیلو جب ایک بندر کی طرح ڈان مینوئل کی نقل کرتا تو ایسا معلوم ہوتا جیسے اس پاگل کے دماغ کے کونے کھدروں میں عقل و شعور کی دبی ہوئی دو چار دنا کستر کوشش

چنگاریاں بھڑک کر شعلہ بن گئی ہیں۔

ڈان مینوئل کی آواز ان کا سب سے بڑا اعجاز تھی۔ ان کی آواز کا سحر آنکھوں کو اشکبار کر دیتا تھا اور سننے والوں کے دلوں میں ایک تلاطم برپا ہو جاتا تھا اُن کی آواز عبادت گاہ کے سقف و بام کو چیر کر جھیل اور دامن کوہ کی ہواؤں میں شامل ہو جاتی۔ گڈ فرائیڈے کے دن وعظ کے دوران میں جب انہوں نے چلّا کر کہا "یارب، یارب تو نے مجھے کیوں چھوڑ دیا" تو مجمع پر اس طرح لرزہ طاری ہو گیا جیسے برفانی بادِ شمالی جھیل کی سطح پر ارتعاش پیدا کر دے۔ ایسا محسوس ہو رہا تھا جیسے یہ فریاد خود ہمارے آقا کی زبان سے نکل رہی ہو جیسے یہ آواز اس قدیم صلیب سے آرہی ہو جس کے قدموں میں پُشتہا پُشت کی ماؤں نے اپنے اپنے دُکھوں کی بھینٹ دی تھی۔ ڈان مینوئل کی ماں جو اس موقع پر موجود تھیں، اس فریاد کو سُن کر اپنے آپ پر قابو نہ رکھ سکیں اور ان کی زبان سے بے اختیار "میرے بیٹے" کی چیخ نکل گئی۔ پورے چرچ میں کوئی آنکھ نہ تھی جو نم نہ ہوئی ہو۔ یوں معلوم ہوتا تھا جیسے یہ ماتا کی پکار مادرِ مریم کے نیم وا ہونٹوں سے نکلی ہو۔ اس دن کے بعد پاگل بلاسیلو کا یہ معمول ہو گیا کہ جب بھی سڑک پر سے گذرتا تو ایک جگر خراش آواز میں صدائے بازگشت کی طرح دہراتا "یارب، یارب تو نے مجھے کیوں چھوڑ دیا؟" اس کی آواز سُن کر لوگ آبدیدہ ہو جاتے، اور وہ اپنی کامیاب نقل پر مسرور ہو جاتا۔

ڈان مینوئل کی موجودگی میں کوئی شخص جھوٹ نہیں بول سکتا تھا۔ ایک بار پاس کے گاؤں میں چوری کی زبردست واردات ہو گئی تو ایک برخود غلط آدمی نے جو ڈان مینوئل کے مرتبے سے ناواقف تھا، انہیں بلا بھیجا اور کہا کہ وہ ملزم کی زبان سے اعتراف جرم کرائیں۔ ڈان مینوئل نے جواب دیا "جناب میں کسی شخص کی زبان سے ایسی بات نہیں نکلوا تا جو اسے موت کے منہ میں پہنچا دے۔ یہ خدا اور بندے کا معاملہ ہے۔ انسانی انصاف میرا کام نہیں ہے۔ ہمارے آقا کا حکم ہے دوسروں کا احتساب نہ کرو تاکہ تمہارا احتساب نہ کیا جائے۔"

"لیکن، فادر میرے متعلق ......"

"میں جانتا ہوں" ڈان مینوئل نے کہا۔ "آپ سیزر کا حق سیزر کو دیدیجئے اور میں جو خدا کا حق ہے وہ خدا کو دے دوں گا۔"

جب وہ چلنے لگے تو انہوں نے مشتبہ شخص پر ایک گہری نظر ڈالی اور کہا "اس کا اطمینان کر لو کہ خدا نے تمہیں معاف کر دیا ہے کیونکہ بالآخر یہی چیز اہم ٹھہرتی ہے۔"

سارا گاؤں بڑی پابندی کے ساتھ ماس میں حاضری دیتا، اور کچھ نہیں تو کم از کم اس لئے کہ

ڈان مینوئل کو دیکھا اور سُنا جا سکے۔ عبادت کراتے وقت انکی شخصیت اور ہی ہو جاتی اور چہرہ ضیار بار ہو جاتا۔ انہوں نے عبادت کا الگ ہی طریقہ بنا رکھا تھا۔ سب مرد و زن اور پیر و جوان ایک لَے میں ہم آہنگ ہو کر گاتے :" ایمان رکھتا ہوں میں خدا وند خدا پر جو آسمانی باپ ہے اور ربِ ارض و سما ہے"۔ یہ کورس نہیں ہوتا تھا بلکہ ایک واحد اور متحد آواز ہوتی تھی جس میں ساری آوازیں ہم آہنگ ہو کر ایک ایسے فلک بوس کوہ گراں میں بدل جاتی تھیں جس کی چوٹی کبھی کبھی بادلوں میں گم ہو جاتی ہے۔ اور جب گاتے ہوئے اس حصہ پر پہونچتے " ایمان رکھتا ہوں میں حشر و نشر پر اس دنیا کے بعد آنے والی زندگی کی ابدیت پر" تو ایسا معلوم ہوتا جیسے ڈان مینوئل کی آواز جھیل میں سارے گاؤں والوں کی آوازیں کھو گئی ہے اور واقعہ یہ تھا کہ وہ خاموش ہو جاتے تھے اور میرے کانوں میں اس شہر کی گھنٹیاں بجنے لگتیں جس کے بارے میں مشہور تھا کہ جھیل کی تہہ میں مدفون ہے وہ گھنٹیاں جن کے بارے میں کہا جاتا تھا کہ وسط بہار کی شب میں بھی سنائی دیتی ہیں یہ ہمارے گاؤں کی روحانی جھیل میں مدفون شہر کی گھنٹیاں تھیں مجھے اپنے ان بچھڑے ہوؤں کی آوازیں سنائی دیتیں جو ہمارے درمیان اولیار کی شکل میں دوبارہ زندہ کئے گئے تھے۔

بہت دنوں کے بعد جب سینٹ مینوئل کا راز مجھ پر آشکار ہوا تو میں نے یوں محسوس کیا جیسے کوئی میرِ قافلہ صحرا کو عبور کرتے ہوئے منزل کے سامنے پہونچ کر دم توڑ دے اور اہلِ کارواں اسے اپنے کندھوں پر اٹھالیں تاکہ اس کے بے جان جسم کو ارضِ موعودہ کے سپرد کر دیں۔

گاؤں کے بیشتر لوگ اپنے آخری وقت میں ان کا ہاتھ تھامے ہوئے جان دینا چاہتے تھے گویا یہ ہاتھ ان ڈوبنے والوں کے لئے متلاطم سمندر میں آہنی لنگر تھا۔ ڈان مینوئل نے کبھی بدعتیوں، آزاد خیالوں یا بے عقیدہ لوگوں کی زجر و توبیخ نہیں کی اور اس کی ضرورت بھی نہیں تھی کیونکہ گاؤں میں ایسے لوگ تھے ہی کہاں؟

ڈان مینوئل کی زندگی فکر و مراقبہ کی نہیں بلکہ عملی سرگرمی کی زندگی تھی۔ وہ ہر ممکن طریقے سے بیکاری سے بچنا چاہتے تھے۔ وہ مجھ سے کہتے "کیا کیا جا سکتا ہے کی بجائے "کیا ہو گیا" پر غور کرنا بیکار ہے۔ جو ہو چکا اس کی تلافی کی کوشش کو چھوڑ کر اس پر افسوس کرتے رہنا غلط بات ہے۔ عمل، عمل ہی سب کچھ ہے"۔ ڈان مینوئل بے کاری اور تنہائی سے ہمیشہ گریزاں رہے اور مجھے یوں محسوس ہوتا تھا جیسے کوئی خیال، کوئی مسئلہ ان کے لئے اذیت کا سبب بنا ہوا ہے۔ یہی وجہ تھی کہ وہ ہمیشہ خود کو مصروف رکھتے تھے اور اکثر ان کی مصروفیتیں خود ساختہ ہوتی تھیں۔ لکھنے کا شغل وہ بہت کم کرتے تھے اور یہی وجہ ہے کہ انہوں نے کوئی قلمی سرمایہ نہیں چھوڑا۔ ویسے وہ ساری عمر دوسروں کے لئے، خصوصاً اُن ماؤں کے لئے جن کے

بچے پردیس میں ہوا کرتے تھے، خطوط لکھتے رہے۔ گاؤں کے کاموں میں انہیں جسمانی محنت و مشقت سے بھی عذر نہ تھا۔ فصل کٹتی تو دھان کو ٹنے اور پھٹکنے کے لئے پہونچ جاتے اور کام کے ساتھ ساتھ دوسرے کام کرنے والوں سے مفید اور دل بہلانے کی باتیں کرتے رہتے۔ کبھی کوئی مزدور بیمار ہو جاتا تو اس کی جگہ خود کام کر آتے۔

ایک دن انہیں راستے میں سردی سے ٹھٹھرتا ہوا ایک نوعمر لڑکا ملا جسے اس کے باپ نے دور جنگل میں بھٹکی ہوئی گائے پکڑ کر لانے کے لئے بھیجا تھا۔ "تم گھر جاؤ" انہوں نے لڑکے سے کہا "اور آگ تاپو۔ اپنے باپ سے کہنا ان کی گائے میں ڈھونڈ لاؤں گا۔" اور جب وہ گائے کو رسی سے پکڑے ہوئے واپس لوٹ رہے تھے تو راستے میں لڑکے کا باپ خجالت میں ڈوبا ہوا ان کی تلاش میں آرہا تھا۔

جاڑوں میں وہ غریبوں کے لئے لکڑی کاٹ کر لاتے۔ گاؤں کا بوڑھا شاہ بلوط، جس کے سائے میں ان کا بچپن گذرا تھا گر پڑا تو وہ اس کا تنا گھرے گئے اور اس کے چھ تختے کاٹ کر اپنے پلنگ کی پائنتی میں رکھ چھوڑے اور باقی ماندہ حصہ غریبوں کے لئے خود کاٹا اور بچوں کے لئے اس کے کھلونے بنائے۔

گاؤں کے ڈاکٹر کے ہمراہ مریضوں کو دیکھنے جانا ان کا معمول تھا۔ وہ اپنا نسخہ دیتا اور یہ اپنا مشورہ بھی اس میں شامل کر دیتے۔ گاؤں میں ایک کہاوت مشہور تھی کہ "بچے جنت میں فرشتے بننے کے لئے مرتے ہیں۔" ڈان مینوئل کسی کو یہ کہتے ہوئے سنتے تو بہت برا مانتے تھے۔ وہ اُسے کفر بکنے کا مترادف سمجھتے۔ کوئی بچہ مرجاتا تو انہیں بہت دکھ ہوتا تھا۔ ایک بار انہوں نے مجھ سے کہا تھا "مردہ بچے کی پیدائش یا پیدائش کے دوران بچے کا مرجانا اور خودکشی یہ سب میرے لئے دل دہلا دینے والے اسرار ہیں۔" ایک بار جب ایک آدمی نے خودکشی کر لی تو اس کے باپ نے جو باہر کے گاؤں کا رہنے والا تھا، ڈان مینوئل سے چرچ کے وقف شدہ احاطے میں اپنے بیٹے کو دفنانے کی اجازت مانگی۔ انہوں نے اسے فوراً اجازت دے دی اور کہا "تم یقیناً اپنے لڑکے کو یہاں دفنا سکتے ہو مجھے اس میں کوئی شک نہیں ہے اسنے اپنے آخری سانس کے وقت ضرور توبہ کرلی ہے۔"

اکثر وہ مدرسہ کی طرف جا نکلتے اور بچوں کو پڑھانے میں خود بھی ٹیچروں کے ساتھ شریک ہو جاتے۔ دراصل وہ خلوت اور بے کاری سے دو بھاگتے تھے۔ کبھی نوجوانوں اور بچوں کے ساتھ وقت گذاری کے لئے وہ کھیل تماشوں میں شریک ہو جاتے کتنی ہی بار انہوں نے ڈھولک بجانے کی ذمہ داری اس لئے قبول کرلی کہ سارے نوجوان اور دوشیزائیں رقص میں شریک ہو سکیں۔ کوئی دوسرا شخص ڈھولک بجاتا

ہوا خاصہ مضحکہ خیز معلوم ہوتا لیکن ان کے ہاتھوں میں یہ کام بھی ایک طرح کے تقدس کا حامل بن جاتا اور ایک مذہبی فریضہ کی ادائیگی معلوم ہونے لگتا۔

"لوگوں کے لئے" وہ کہتے "سب سے ضروری بات یہ ہے کہ وہ خوش و خرم رہیں، زندہ رہنے کی مسرت کو محسوس کریں۔ زندہ رہنے کی مسرت اور امنگ بنیادی چیز ہے۔ کسی کو بھی خدا کے مقرر کردہ وقت سے پہلے موت کی خواہش نہیں کرنی چاہئے۔" "لیکن میں زندہ رہنا نہیں چاہتی" ایک نوعمر بیوہ نے کہا۔ "میں اپنے شوہر کے پاس پہونچ جانا چاہتی ہوں۔"

"نہیں" ڈان مینوئل نے کہا "تم یہیں رہ کر اپنے شوہر کی روح کے لئے سکون کی دعا مانگو۔"

ایک بار شادی کی ایک محفل میں انہوں نے کہا "میرے بس میں ہوتا تو میں اس جھیل کے سارے پانی کو شراب میں بدل دیتا، ایسی شراب جو صرف اہتزاز و بہجت پیدا کرے مگر نشہ نہ لائے۔

ایک بار گاؤں میں ایک مفلوک الحال بازیگر اپنی ٹولی کے ساتھ آیا ہوا تھا۔ یہ ٹولی اس کی بیمار اور حاملہ بیوی اور تین بچوں پر مشتمل تھی جو تماشہ بنانے میں اس کی مدد کرتے تھے۔ وہ خود مسخرے کا سوانگ بھرتا تھا۔ ایک دن وہ چوپال میں اپنا کھیل بنا رہا تھا اور نہ صرف چھوٹے بچے بلکہ بڑی عمر کے لوگ بھی ہنسی کے مارے بے حال ہو رہے تھے۔ عین اسی وقت اُس کی بیوی کی طبیعت بگڑ گئی اور اُسے اپنے شوہر کو تماشہ بناتے ہوئے چھوڑ کر اٹھ جانا پڑا۔ بچوں کے قہقہے اور مسخرے کی مضطرب نگاہیں اس کا تعاقب کر رہی تھیں۔ تھوڑی دیر کے بعد ڈان مینوئل سرائے کے اصطبل میں پہونچ گئے جہاں مسخرے کی بیوی اپنی آخری سانسیں لے رہی تھی۔ وہ اس کے آخری لمحات کو آسان بنانے اور اُسے سکون دینے کی کوشش کرتے رہے۔ تماشہ ختم ہونے کے بعد جب مسخرے کو اس سانحہ کی خبر ملی تو اس کے ساتھ تماش بینوں کا سارا مجمع سرائے کی طرف مڑ گیا۔ اصطبل میں ڈان مینوئل مردہ عورت کے سرہانے بیٹھے ہوئے تھے۔ مسخرے کی آنکھوں سے آنسو بہہ رہے تھے اور اُس نے ڈان مینوئل کے ہاتھوں کو چومتے ہوئے گلوگیر آواز میں کہا "باپ تم سچ مچ کے ولی ہو"۔ ڈان مینوئل نے آہستگی سے اپنا ہاتھ اس کے ہاتھوں سے چھڑا لیا اور تماش بینوں کی طرف مڑتے ہوئے کہا "نہیں میرے دوست ولی تو تم ہو۔ میں نے تمہیں اپنا کھیل بناتے ہوئے دیکھا ہے اور میں جانتا ہوں تم یہ کھیل صرف اپنے بچوں کی روزی مہیا کرنے کے لئے نہیں بلکہ دوسروں کے بچوں میں مسرت بانٹنے کے لئے کھیلتے ہو۔ تمہاری بیوی میرے سامنے آخرت کے سفر پر اس وقت روانہ ہوئی جب تم اپنا کام کر رہے تھے اور دوسروں کو خوشی دے رہے تھے۔ یقین رکھو تمہارے بچوں کی ماں اپنے خالق حقیقی کے سایۂ رحمت میں آسودہ ہے اور ایک دن تم اس سے

جا ملوگے اور جنت کے فرشتوں کو اپنا کھیل دکھا کر ان سے ہنسی اور قہقہوں کی داد وصول کروگے"۔ سارا مجمع رقت زدہ ہوگیا اور ہر ایک کی آنکھوں سے آنسو بہہ رہے تھے لیکن اس رونے میں دکھ کے ساتھ ساتھ ایک ایسی طمانیت کا عنصر بھی شامل تھا جو غم پر محیط ہوجاتا ہے۔ بہت دنوں کے بعد اس واقعہ کی یاد نے مجھے یہ احساس دلایا کہ ڈان مینوئل کی مستقل خوش مزاجی اور شگفتگی دراصل ایک ظاہری، دنیوی نقاب تھی جس کے پیچھے ڈان مینوئل نے ایک بیکراں اور ابدی اداسی کو دوسروں کی نظروں سے چھپا رکھا تھا۔

ہر آن کی مصروفیت، ہر ایک کے کام میں شرکت، ایسا معلوم ہوتا تھا ڈان مینوئل اپنے آپ سے، تنہائی، ذات سے فرار ڈھونڈنا چاہتے تھے۔ "مجھے تنہائی سے خوف آتا ہے" وہ بار بار کہتے۔ لیکن اس کے باوجود وہ کچھ کچھ دنوں کے وقفے سے، تنہا نکل پڑتے اور جھیل کا چکر کاٹ کر قدیم کلیسا کے ان کھنڈرات کی طرف جاتے جہاں ان دیندار سطروتی راہبوں کے جسم آسودۂ خاک ہیں جنھیں تاریخ نے فراموشی کے اندھے غاروں میں دفن کردیا ہے۔ ایک راہب جو فادر کیپٹن کے نام سے مشہور تھا اس کا حجرہ بھی ان کھنڈرات میں تھا۔ لوگوں کا کہنا تھا کہ فادر کیپٹن نفس کشی کے لئے اپنے آپ کو کوڑے مارتا تھا اور ایسی اذیتیں اٹھاتا تھا کہ اس کے خون کے چھینٹے اب تک حجرے کی دیواروں پر موجود ہیں۔ یہاں پہونچ کر ڈان مینوئل کا ذہن کیا سوچتا ہوگا؟ ایک بار میں نے ان سے پوچھا تھا کہ وہ راہب کیوں نہیں بن گئے۔

"اس لئے نہیں کہ مجھے اپنی بیوہ بہن اور بچوں کا خیال تھا" انہوں نے کہا "ان کی دیکھ بھال کی ذمہ داری میری نہیں خدا کی تھی۔ لیکن جو چیز مجھے راہب بننے میں مانع تھی وہ میری طبیعت تھی۔ دراصل مجھ میں تارک الدنیا یا گوشہ نشین بننے کی قطعاً صلاحیت نہیں تھی۔ رہی خانقاہ میں شامل ہونے کی بات تو یہ گاؤں، لیوکرنا، ہی میری خانقاہ ہے میں تنہا زندہ رہنے اور تنہا مرنے کے لئے نہیں بنا ہوں۔ مجھے اپنے گاؤں کے لئے زندہ رہنا اور اپنے گاؤں کے لئے مرنا ہے۔ اگر میں اپنے لوگوں کی روحوں کو بچا نہ سکوں تو پھر اپنی روح کو کس طرح بچا سکوں گا"؟

"لیکن ایسے راہب بھی تو گزرے ہیں جنھوں نے عزلت گزینی کے باوجود لوگوں کو راستہ دکھایا ہے" میں نے کہا۔

"یہ سچ ہے" انہوں نے جواب دیا۔ "خدا نے اُن لوگوں کو تنہائی کا بار اُٹھانے کی طاقت عنایت کی تھی۔ میں اس سے محروم ہوں لیکن مجھے اس کی شکایت نہیں ہے۔ میں اپنی روح کی نجات کی خاطر اپنے ریوڑ کو نہیں چھوڑ سکتا۔ خدا نے مجھے ایسی سرشت دی ہے کہ میں تنہائی اور بادیہ نشینی کی ترغیبات کا مقابلہ نہیں کرسکتا۔ وجود کی صلیب کا گراں بار میں اکیلا دوسروں کی مدد کے بغیر اُٹھا نہیں سکتا تھا"

• • •

یہ یادیں، جن پر میرا ایمان قایم ہے، ان کے پیش کرنے میں میری کوشش یہی رہی ہے کہ ڈان مینوئل کو بعینہٖ اُس طرح پیش کردوں جس طرح میں نے انہیں ایک لمبے سال لڑکی کی حیثیت سے اس وقت دیکھا تھا جب میں رینا دا کے کانونٹ اسکول سے اپنے گاؤں لیوکرنا کو واپس آئی تھی۔ لیوکرنا جو ڈان مینوئل کی خانقاہ تھا، اور میں اس خانقاہ کے امیر کے آگے دوزانو بیٹھی ہوئی تھی۔

جیسے ہی مجھ پر ان کی نظر پڑی انہوں نے گرم جوشی سے کہا "اخاہ! یہ تو ہمارے سونا کی لڑکی ہے۔ اب تو کافی بڑی ہوگئی ہو۔ سُنا ہے اب تم پیانو بجاتی ہو، فرنچ بولتی ہو اور خدا جانے کیا کیا سیکھ آئی ہو۔ اچھا ہے اب ہمارے گاؤں میں جلد ہی ایک نیا گھر بسے گا۔ اور ہاں تمہارا بھائی لزارو کب لوٹ رہا ہے؟ وہ ابھی نئی دنیا ہی میں ہے نا"؟

"ہاں مقدس باپ وہ ابھی امریکہ میں ہے" میں نے آہستہ سے جواب دیا۔

"نئی دنیا! اور ہم پرانی دنیا کے باسی! تم اُسے خط لکھو تو میری طرف سے پوچھنا وہ نئی دُنیا سے اس پُرانی دُنیا کے لئے نئی چیزیں لے کر کب لوٹے گا۔ یہ بھی بتانا کہ یہاں کی جھیل اور پہاڑ ابھی ویسے ہی ہیں جیسے وہ انہیں جاتے وقت چھوڑ گیا تھا۔"

جب میں پہلی بار ان کے پاس کنفیشن کے لئے پہونچی تو اتنی بدحواس تھی کہ منہ سے ایک لفظ نہیں نکل رہا تھا اور میں سسکیاں لیتے ہوئے اعتراف و ندامت سے فارغ ہوئی۔ انہوں نے مجھے غور سے دیکھتے ہوئے کہا "کیا بات ہے میری چھوٹی سی بھیڑ؟ تم اتنی ہراساں کیوں ہو؟ میں جانتا ہوں تمہاری یہ بدحواسی نہ تو گناہ کا بار ہے اور نہ خدا کا خوف بلکہ تم مجھ سے خوفزدہ ہو رہی ہو۔ ہے نا یہی بات"؟

میں پھوٹ کر رو پڑی۔

"لیکن یہ لوگ تمہیں میرے بارے میں کیا بتاتے رہے ہیں؟ نہ جانے تم کیسی اوٹ پٹانگ کہانیاں سنتی رہی ہو۔ کیا یہ تمہاری ماں کا کارنامہ ہے؟ لو اب چپ ہو جاؤ اور سمجھو تم اپنے بھائی سے بات کر رہی ہو۔"

ان باتوں سے میری ہمت بندھی اور میں نے دل کھول کر انہیں اپنے مشاغل، شکوک اور مایوسیوں کے بارے میں سب کچھ بتا دیا۔

"اوہو، یہ سب خرافات تم نے کہاں پڑھی ہے؟ ایسی چیزوں کا زیادہ مطالعہ نہ کرو۔ سینٹ تھریسا بھی نہیں۔ ہاں اگر خوش وقتی کے لئے پڑھنا ہے تو BERTOLDO پڑھا کرو جو تمہارے والد پڑھا کرتے تھے۔"

اس ولی صفت آدمی کے پاس سے میں اپنے پہلے اعتراف کے بعد لوٹی تو میرا دل سکون اور طمانیت سے لبریز تھا۔ اوّل اوّل میرے دل میں جو ایک خوف کا جذبہ تھا۔ ہاں وہ احترام سے زیادہ خوف تھا۔ اب ایک ہمدردی کے جذبے میں ڈھل گیا تھا۔ اس وقت میں ایک نو عمر لڑکی تھی جسے بچی کہا جا سکتا تھا لیکن میں عورت بننے کی سرحد پر پہونچ چکی تھی اور میرے اندر مامتا کی لہریں اُٹھ رہی تھیں اور اس دن اعتراف کے دوران میں' اس مقدس ہستی کے سامنے بیٹھے ہوئے مجھے ایسا محسوس ہوا جیسے میں ان کی نرم اور حلیم آواز کے زیر و بم میں اُن کا اُن کہا اعتراف سُن رہی ہوں اور مجھے یاد آیا انہوں نے کس طرح یسوع مسیح کے الفاظ دہرائے تھے "یا رب' یا رب تو نے مجھے کیوں چھوڑ دیا" اور کس طرح ان کی ماں بے اختیار ہو کر پکار اٹھی تھیں "میرے بیٹے" میں اب بھی وہ دلدوز آواز سُن رہی تھی جس نے عبادت گاہ کے سکوت کو شق کر دیا تھا اور میں نے انہیں تسکین دینے کے لئے دوبارہ ان کے ساتھ اعتراف کیا۔

ایک بار جب اعتراف گاہ (CONFESSIONAL) میں میں ان کے سامنے اپنی تشکیک کا اظہار کر رہی تھی تو انہوں نے کہا "تمہارے سوالات کے جواب دینی سوال وجواب نامے CATECHISM میں موجود ہیں۔ یہ سوالات مجھ سے مت کرو کیونکہ میں ان سے بے خبر ہوں۔ کلیسا کے علمائے دین سے رجوع کرو وہ تمہارا اطمینان کر دیں گے۔"

"لیکن ڈان مینوئل یہاں کے عالم تو تم ہی ہو" میں نے کہا۔

"میں اور عالم؟ پاگل ہوگئی ہو؟ میری ننھی لڑکی میں تو ایک چھوٹے سے گاؤں کا بے چارہ پریسٹ ہوں۔ اور تم جانتی ہو۔ یہ شکوک تمہارے کان میں کون پھونک جاتا ہے' یہ جال کون بچھاتا ہے؟ شیطان بھیں!"

میں نے اپنی پوری ہمت مجتمع کر کے بنے دھڑک پوچھ ڈالا "اور اگر شیطان آپ کے کان میں بھی یہ وسوسے پھونکے تو آپ کیا کریں گے"؟

"میرے کانوں میں؟ کون' شیطان؟ نہیں میری بچی میرے اور اس کے درمیان بالکل جان پہچان نہیں ہے۔ ہم ایک دوسرے سے ناواقف ہیں" انہوں نے کہا

"لیکن بفرض محال وہ اگر ایسا کرے تو"؟ میں بضد تھی۔

"تو میں اس کی بات پر کان نہیں دھروں گا۔ بس آج کے لئے اتنا کافی ہے۔ اب ہمیں چلنا چاہئے کیونکہ کچھ مریض میرا انتظار کر رہے ہوں گے۔"

میں یہ سوچتی ہوئی واپس ہوئی کہ ڈان مینوئل تو شیطان کو بھگانے کے لئے مشہور ہیں پھر یہ کیسی عجیب بات ہے کہ وہ خود شیطان کے وجود کے قائل نہیں۔ راستے میں میری مڈبھیڑ پاگل بلاسیلو سے ہوئی جو عموماً

چرچ کے پاس ہی منڈلاتا رہتا تھا۔ مجھے دیکھتے ہی وہ اپنے کمال کا مظاہرہ کرنے لگا اور بار بار جگر خراش آوازیں پکارنے لگا "یارب، یارب تونے مجھے کیوں چھوڑ دیا" اس کے ان نعروں نے مجھ پر ایسی کیفیت طاری کر دی کہ گھر پہونچ کر میں اپنے کمرے میں بند ہو گئی اور اس وقت تک روتی رہی جب تک ماں نے آ کر دروازہ نہیں کھٹکھٹایا۔ ماں نے میری حالت دیکھ کر کہا "انجیلیٹا تمہارے اعترافات CONFESSIONS سے مجھے یوں لگتا ہے تم خانقاہ کی تبلیغی رکن بن کر رہو گی"۔

"فکر نہ کرو ماں" میں نے جواب دیا "اسی گاؤں میں میرے کرنے کے کام بہت ہیں اور یہی گاؤں میری خانقاہ ہے"۔

"ہاں اپنی شادی تک تم ان سب کاموں میں لگی رہ سکتی ہو" ماں نے کہا۔

"میں شادی کے بارے میں نہیں سوچ رہی ہوں"۔ میں نے جواب دیا۔

ایک اور موقعہ پر جب میں ڈان مینوئل سے ملی تو میں نے ان کی آنکھوں میں دیکھتے ہوئے پوچھا "ڈان مینوئل، کیا جہنم کا واقعی کوئی وجود ہے"؟

پورے سکون کے ساتھ ڈان مینوئل نے جواب دیا "تمہارے لئے میری بچی؟ نہیں، تمہارے لئے نہیں ہے"۔

"اور دوسروں کے لئے" میں نے پوچھا

تمہیں اس سے کیا جب تم خود وہاں نہیں جاؤ گی"؟ ڈان مینوئل نے کہا

"لیکن مجھے دوسروں کی پروا ہے آپ جواب دیجئے" میں نے کہا

"جنت پر یقین رکھو۔ وہ جنت جو ہم دیکھ سکتے ہیں۔ وہ دیکھو" انہوں نے پہاڑ کی چوٹی کی طرف اوپر اشارہ کیا اور پھر نیچے جھیل کی طرف جس میں پہاڑ کا عکس لہروں پر لرز رہا تھا۔

"لیکن دوزخ پر یقین رکھنا بھی اتنا ہی ضروری ہے جتنا جنت پر" میں نے کہا

"ہاں رومن کیتھولک چرچ کے تمام احکام و فرائض پر دل سے یقین رکھو اور یہ کافی ہے"۔ انہوں نے جواب دیا۔ مجھے ان کی جھیل کی مانند نیلی آنکھوں میں ایک بیکراں اداسی نظر آئی۔

• • •

دن خواب کی طرح گزرتے گئے۔ ڈان مینوئل کی شخصیت کا نقش آہستہ آہستہ لاشعوری طور پر میرے اندر مرتسم ہوتا گیا۔ لاشعوری طور پر، اس لئے کہہ رہی ہوں کہ یہ آدمی عام زندگی میں گھل مل کر اس طرح روزمرّہ کے معمولات میں شامل ہو گیا تھا جیسے کھانے سے پہلے دعا مانگی جاتی ہے۔

میں ہر ایک کام میں ان کا ہاتھ بٹانے لگی۔ ان کے مریضوں کی خدمت، مدرسے کا معائنہ، کلیسا کی دیکھ بھال یہ سب کام میں نے اپنے ذمّے لے لئے۔ ایک بار چند دنوں کے لئے میں اپنی ایک دوست کے پاس شہر گئی لیکن وہاں پہنچ کر مجھے احساس ہوا میں اپنے گاؤں سے دور نہیں رہ سکتی۔ شہر کی فضا میں میرا دم گھٹنے لگا۔ مجھے ایک نامعلوم شے کی کمی محسوس ہو رہی تھی۔ گاؤں کی جھیل اور پہاڑ مجھے اپنی طرف کھینچ رہے تھے، سب سے بڑھ کر ڈان مینوئل سے دوری کا احساس مجھے کاٹ کھا رہا تھا۔ مجھے ایسا محسوس ہو رہا تھا جیسے میرے بغیر وہ کسی خطرے کا شکار ہو رہے ہیں اور انہیں میری شدید ضرورت ہے۔ اپنے روحانی باپ کے لئے میرے اندر مامتا کا احساس جاگ اٹھا تھا۔ میں ڈان مینوئل کو وجود کی گراں بار صلیب اٹھانے میں سہارا دینا چاہتی تھی۔

میری چوبیسویں سالگرہ کے قریب میرا بھائی لزار واپنا سارا اثاثہ سمیٹ کر امریکہ سے واپس لوٹ آیا۔ وہ مجھے اور ماں کو یہاں سے لیکر کسی شہر میں، غالباً میڈرڈ میں، سکونت اختیار کرنا چاہتا تھا۔ لزارو کا خیال تھا کہ گاؤں میں آدمی کی صلاحیتیں ماؤف ہو جاتی ہیں اور وہ مجہول ہو کر رہ جاتا ہے" "قصباتی زندگی متمدّن زندگی کی ہر اعتبار سے ضد ہوتی ہے" اس نے مجھ سے کہا" اب یہ دیہاتی زندگی کافی ہو چکی۔ میں نے تمہیں اسکول کی تعلیم اس لئے نہیں دلوائی ہے کہ تم یہاں ان گنوار لوگوں کے ساتھ اپنی زندگی برباد کرو!"

میں خاموشی سے یہ سب باتیں سنتی رہی مگر دل میں میں نے مصمم ارادہ کر لیا تھا کہ گاؤں چھوڑنے کی ہر تجویز کی پُرزور مخالفت کروں گی۔ لیکن ماں، جو اس وقت کوئی ساٹھ کے پیٹے میں تھیں، ایک جگہ سے دوسری جگہ جانے کے خیال سے ہی بھڑک اٹھیں اور صاف صاف کہدیا کہ وہ لیوکرنا کی جھیل، پہاڑ اور سب سے بڑھ کر، ڈان مینوئل کو چھوڑ کر کہیں اور نہیں جا سکتیں۔

"تم لوگ بلّیوں کی مانند ہو جو کبھی اپنی جگہ بدلنے پر آمادہ نہیں ہوتیں" میرا بھائی بار بار کہتا۔

ڈان مینوئل سے گاؤں کے سارے لوگوں اور بالخصوص ہم ماں بیٹی کی عقیدت دیکھ کر لزارو کو ڈان مینوئل سے اور بھی کد پیدا ہو گئی۔ اس کی نظروں میں ڈان مینوئل رجعت پسندی اور مذہبی توہمات میں سرتاپا غرق اسپین کے نمائندہ تھے۔ کلیسا اور مذہب کے خلاف "ترقی پسند" اعتراضات کے جن ہتھیاروں سے لزارو امریکہ سے لیس ہو کر آیا تھا ان سب کا اس نے ڈان مینوئل کے خلاف استعمال شروع کر دیا۔

"اس نامردوں کے ملک، اسپین، میں" وہ کہا کرتا تھا" عورتوں کی نکیل مذہبی ملّاؤں کے

ہاتھ میں ہے اور عورتوں کے ہاتھ میں مردوں کی لگام ہے۔ یہ ملک" وہ حقارت سے کہتا "جاگیردارانہ نظام کی متعفن بدررو ہے" اس کی زبان پر "جاگیردارانہ نظام" کی اصطلاح سننے والوں کو خائف کرنے کے لئے آتی تھی۔ اُس کے نزدیک کسی چیز کی مذمت کے لئے سخت ترین الفاظ "جاگیردارانہ" اور "دقیانوسی" تھے۔

لیکن اس کی شعلہ بیانی کا نہ ہم پر کوئی اثر ہوا اور نہ گاؤں والوں کی طرف ایک احترام آمیز بے نیازی کے علاوہ کوئی اور ردِّ عمل ہوا۔ اس رویّے سے اس کی جھنجھلاہٹ اور بڑھتی اور وہ بڑے افسوس کے ساتھ کہتا "ان جاہلوں کی اصلاح ناممکن ہے"! لیکن لزارو اپنی ذکاوت کی وجہ سے ویسے بالطبع نیک دل تھا۔ اُسے گاؤں پر ڈان مینوئل کے اقتدار کی نوعیت سمجھنے میں زیادہ دیر نہیں لگی اور اسے جلد ہی پتہ چل گیا کہ ڈان مینوئل نے گاؤں کے لئے کیا کچھ کیا تھا۔

"نہیں یہ آدمی دوسروں سے الگ ہے۔ یہ تو ولی صفت ہے" وہ کہنے لگا۔

"لیکن تمہیں یہ کیسے معلوم کہ دوسرے مذہبی رہنما کیسے ہوتے ہیں" میں پوچھتی

"مجھے معلوم ہے۔ میں سمجھ سکتا ہوں" وہ کہتا۔

لیکن اس کے باوجود اسنے کبھی چرچ میں قدم نہیں رکھا اور نہ کبھی اپنی آزاد خیالی کے مظاہرے کا کوئی موقعہ رائیگاں جانے دیا۔ اگرچہ ڈان مینوئل کے لئے اس کی زبان سے ہمیشہ توصیفی کلمات نکلتے تھے۔ گاؤں والوں کے ذہن میں نہ جانے کس طرح یہ بات ایک طے شدہ حیثیت اختیار کر گئی تھی کہ لزارو اور ڈان مینوئل میں جو غیر محسوس قسم کی رسّہ کشی چل رہی تھی وہ بالآخر ایک آخری معرکہ پر منتج ہوگی یا دوسرے الفاظ میں ڈان مینوئل لزارو کو مشرّف بہ مذہب کریں گے۔

لزارو جیسا کہ اس نے مجھے بعد میں بتایا، یہ چاہتا تھا کہ ڈان مینوئل کو قریب سے دیکھے اور مجھے اُسے خواہش تھی کہ ان سے ملے، بات چیت کرے، انہیں چرچ میں سُنے اور اُنکی روحانی قوت کا راز دریافت کرے۔ آخر کار میرے مستقل اصرار اور اُکساہٹ پر وہ ڈان مینوئل کو سُننے کے لئے چرچ جانے پر آمادہ ہوگیا۔ "محض اپنا تجسّس پورا کرنے کی غرض سے جا رہا ہوں"!! اس نے ہم سے کہا۔

"ہاں یہ آدمی دوسروں سے یقیناً مختلف ہے"! لزارو نے ڈان مینوئل کو سننے کے بعد کہا۔ "لیکن یہ بات ناقابلِ فہم ہے کہ اتنا ذہین آدمی اس خرافات پر یقین رکھتا ہو جس کی وہ لوگوں کو تعلیم دیتا ہے"!

"یعنی تم سمجھتے ہو وہ منافق ہیں اور ان کے خیالات اور عمل میں تضاد ہے"؟ میں نے پوچھا۔

"نہیں، منافق تو نہیں لیکن تبلیغ کا کام بطورِ پیشہ بھی تو ہو سکتا ہے"۔ لزارو نے کہا

میرے متعلق لزارو کا فیصلہ تھا کہ مجھے وہ ساری کتابیں پڑھنی چاہئیں جو کچھ وہ اپنے ساتھ لایا تھا اور کچھ جو مجھے اس کے ایماء پر خریدنی تھیں۔

"تو تمہارے بھائی نے تمہیں اپنا مطالعہ بڑھانے کی ہدایت کی ہے" ڈان مینوئل نے مجھ سے کہا ٹھیک ہے اپنے بھائی کی خوشنودی کے لئے ضرور پڑھو۔ مجھے معلوم ہے تم غلط قسم کی کتابیں نہیں پڑھوگی۔ چاہو تو ناولیں پڑھو۔ ناول اُن تاریخوں سے زیادہ مُضر نہیں ہوتے جو سچی کہلائی جاتی ہیں۔ یوں بھی تم مطالعہ میں مصروف رہوگی تو تمہارا دماغ گاؤں کی خرافات سے محفوظ رہے گا۔ لیکن کوشش کرکے ایسی کتابیں پڑھو جو تمہیں زندگی کا سکون دے سکیں۔ بہتی ہوئی موجوں کا خاموش اور نرم رو سکون"

کیا یہ سکون ڈان مینوئل کو حاصل تھا؟؟

انہیں دنوں میری والدہ سخت علالت کے بعد وفات پاگئیں۔ آخری ایام میں اُنکی واحد خواہش یہی رہ گئی تھی کہ کسی طرح ڈان مینوئل لزارو کو مذہب کی طرف راغب کردیں۔ انہیں یقین تھا وہ آسمان پر لزارو سے دوبارہ ملیں گی اور ستاروں کی وادی کے کسی ایک گوشہ سے لیو کرنا کے پہاڑ اور جھیل کا نظارہ کرتی رہیں گی۔ اب وہ اپنی دانست میں خدا کا دیدار کرنے جارہی تھیں۔

"تم کہیں نہیں جاؤگی" ڈان مینوئل نے ان سے کہا۔"تم یہیں رہوگی۔ تمہارا جسم اسی خاک میں رہے گا اور تمہاری روح بھی یہیں، اسی گھر میں رہے گی۔ تم اپنے بچوں کو اپنے سامنے دیکھتی رہوگی، گو وہ تمہیں دیکھ نہیں سکیں گے"۔

"لیکن، مقدس باپ میں خدا کے حضور میں جارہی ہوں، اس کے دیدار کے لئے" ماں نے کہا

"خدا یہاں بھی موجود ہے۔ وہ ہر جگہ ہے۔ تم اُسے یہاں سے بھی دیکھ سکتی ہو۔ ہم سب کو اس میں اور اس میں ہم سب کو دیکھ سکتی ہو"۔

"جس مسرت سے تمہاری ماں موت کو لبیک کہہ رہی ہے وہی مسرت اس کی ابدی زندگی رہے گی" ڈان مینوئل نے مجھ سے کہا اور پھر میرے بھائی کی طرف مڑ کر کہا" تمہاری ماں کی جنت یہی ہے کہ وہ سدا تمہیں دیکھتی رہے۔ اُسے بچانے کا یہی موقعہ ہے۔ اس سے وعدہ کرو کہ تم اس کے لئے دعا کرتے رہوگے"۔

"لیکن ـــــ"

"لیکن کیا؟ اسنے تمہیں جنم دیا ہے، یہ تمہاری ماں ہے۔ اس سے صرف اتنا کہو کہ تم اس کی مغفرت کی دُعا کروگے۔ مجھے معلوم ہے تم وعدہ کرنیکے بعد اس پر قایم رہوگے اور ایک بار دعا کرلو بھر اس کے بعد......"

میرے بھائی کی آنکھوں میں آنسو آ گئے۔ ماں کے بسترِ مرگ کے پاس دوزانو ہو کر اس نے وعدہ کیا۔

"اور میں آسمان پر تمہارے لیے، تم سب کے لئے دعا مانگوں گی" ماں نے صلیب کو بوسہ دیتے ہوئے کہا اور ڈان مینوئل کو دیکھتے ہوئے اپنی جان جانِ آفرین کے سپرد کر دی۔

"میں اپنی جان تیرے ہاتھوں میں سونپتا ہوں" ڈان مینوئل نے زیر لب کہا۔

اب گھر میں لزارو اور میں تنہا رہ گئے۔ ماں کی موت نے لزارو اور ڈان مینوئل کے درمیان ایک تعلق پیدا کر دیا تھا۔ ایسا معلوم ہوتا تھا ڈان مینوئل اپنے دوسرے مریضوں اور ضرورت مندوں کو دینے کا وقت بھی لزارو کے لئے صرف کر رہے تھے۔ ساری دوپہریں وہ اکٹھے گذارتے۔ کبھی جھیل کی طرف ٹہلنے نکل جاتے اور کبھی عشق پیچاں کی بیلوں سے ڈھکے ہوئے سسطرونی کلیسا کے کھنڈرات کی طرف چلے جاتے۔

ایک دن لزارو نے مجھ سے کہا "تمہیں معلوم ہے لوگ کہتے ہیں کہ ہمارے گاؤں کی جھیل کی تہہ میں ایک شہر مدفون ہے اور وسط بہار کی رات بارہ بجے اس مدفون شہر کے کلیسا کی گھنٹیاں بجتی ہوئی سنائی دیتی ہیں۔"

"ہاں" میں نے کہا۔ "قرون وسطیٰ کا ایک جاگیردارانہ شہر"!!

"میرا خیال ہے" لزارو نے بات جاری رکھتے ہوئے کہا۔ "ہمارے ڈان مینوئل کی روح کے پاتال میں بھی ایک ایسا ہی شہر مدفون ہے اور کبھی کبھی اس کی گھنٹیاں بھی سنائی دے جاتی ہیں۔"

"ہاں" میں نے کہا "ڈان مینوئل کی روح کے اندر، اور تمہاری بھی روح کے اندر، چھپا ہوا یہ غرقاب شہر ہمارے اُن اجداد کی روحوں کا قبرستان ہے جو اس دقیانوسی اور جاگیردارانہ گاؤں لیوکرنا کے قدیم باسی تھے!!"

آخر کار بھائی نے ڈان مینوئل کا وعظ سننے کے لئے بلاناغہ چرچ میں حاضری دینی شروع کر دی۔ آہستہ آہستہ لوگوں میں یہ بات بھی پھیلنے لگی کہ اب لزارو باقاعدہ چرچ میں شامل ہونے والا ہے اور سب کے ساتھ عشائے ربانی میں شرکت کرے گا۔ اس خبر کے گاؤں بھر میں خوشی کی لہر سی دوڑ گئی۔ سب یوں محسوس کر رہے تھے جیسے لزارو کی چرچ میں شمولیت سے گاؤں کو اپنی کوئی کھوئی ہوئی شے مل گئی ہو۔

یہ خوشی اتنی بے ساختہ اور پُرخلوص تھی کہ لزارو کو کسی قسم کی سُبکی یا شکست کا احساس نہ ہوا۔

آخرکار سارے لوگوں کی موجودگی میں اور سب کی آنکھوں کے سامنے لزارو کی کمیونین ——— (COMMUNION) کا دن آپہنچا۔ ڈان مینوئل کا چہرہ پہاڑ پر جمی ہوئی آغاز سرما کی برف کی طرح سفید پڑگیا تھا۔ وہ اس طرح کانپ رہے تھے جس طرح جھیل کا پانی بادِ شمال کے جھونکوں سے مرتعش ہوجاتا ہے۔ جب وہ مقدس شبیہہ ہاتھ میں لئے ہوئے آگے بڑھے اور لزارو کے ہونٹوں کے قریب ہاتھ لے گئے تو انہیں چکّر سا آگیا اور مقدس شبیہہ ان کے ہاتھ سے چھوٹ کر نیچے گر پڑی اور لزارو نے خود ہی اسے اُٹھاکر ہونٹوں سے لگایا۔ ڈان مینوئل کی آنکھوں میں جھلملاتے ہوئے آنسو دیکھ کر سب سوچ رہے تھے "لزارو ڈان مینوئل کو کتنا عزیز ہے!" صبح صادق کا وقت تھا اور کہیں ایک مرغا بانگ دے رہا تھا۔

گھر واپس آنے کے بعد جب میں اور لزارو تنہا ہوئے تو میں اس سے لپٹ گئی اور اس کی پیشانی کو چومتے ہوئے کہا "لزارو میرے بھائی تم نے آج ہمیں زندگی کی سب سے بڑی خوشی دی ہے تم نے آج اس گاؤں کے ہر فرد کو' انہیں جو زندہ ہیں اور انہیں بھی جو مر چکے ہیں اور سب سے زیادہ اپنی مرحوم ماں کو ایسی مسرت بخشی ہے جس کا کوئی ٹھکانہ نہیں۔"

"میرا مقصد بھی یہی تھا" لزارو نے آہستہ سے کہا

"نہیں' صرف ہم لوگوں کو خوش کرنے کے لئے نہیں بلکہ سب سے پہلے اپنے آپ کی خاطر اپنے قلب و ذہن کی تبدیلی کی وجہ سے تم نے یہ کام کیا ہے لزارو۔"

تب میرے بھائی لزارو نے جس کے چہرے پر زردی کھنڈی ہوئی تھی اور جو اس طرح کانپ رہا تھا جس طرح ڈان مینوئل کمیونین دیتے وقت کانپ رہے تھے' مجھے آہستہ سے ماں کی مخصوص کرسی پر بٹھا دیا اور وہ ایک گہری سانس لے کر مجھ سے اس طرح مخاطب ہوا جیسے کسی سربستہ راز کا انکشاف کر رہا ہو۔

"انجیلنا' میں تمہیں ہر بات بتا دینا چاہتا ہوں' پوری حقیقت تمہارے سامنے رکھ دینا چاہتا ہوں۔ اس لئے کہ میں اب اسے تم سے چھپا نہیں سکتا اور اس لئے بھی کہ میں اب چھپانا بھی نہیں چاہتا کیونکہ جلد یا بدیر تم اس راز کی حقیقت کو جان جاؤ گی اور اگر اُس وقت تمہیں پوری بات معلوم نہ ہوئی تو وہ اور زیادہ بُری بات ہوگی!" لزارو مدھم اور پُرسکون آواز میں کہتا گیا اور ایک جاں گسل درد میرے وجود میں پھیلنے لگا۔

جھیل اور سطر وبی کلیسا کے کھنڈرات کی طرف گھومتے ہوئے ڈان مینوئل نے لزارو کو سمجھایا "تمہارے شکوک اور تمہارے نظریات تمہارا ذاتی معاملہ میں انہیں اپنی ذات تک ہی محدود رکھو۔ ان کا اظہار دوسرے بے شمار معصوم لوگوں کے عقائد کو متزلزل کر سکتا ہے اس طرح تم انہیں کوئی فائدہ نہیں پہنچا سکتے بلکہ ان سے ان کے سکون اور اطمینان کی جنّت بھی چھین لوگے۔ تمہیں مذہب پر دل سے اعتقاد اگر نہیں ہے تو نہ سہی کم از کم دوسروں کے لئے ایک غلط مثال بننے سے بچنے کی خاطر اور دوسروں کو بچانے کی خاطر ظاہری طور پر مذہبی شعائر کی حتی الامکان پابندی کرو۔" یہ سب باتیں ڈان مینوئل نے لزارو کو تبدیل کرنے کی خاطر نہیں بلکہ گاؤں کے دوسرے لوگوں کے عقائد محفوظ رکھنے کی خاطر کہیں۔

"لیکن، لیکن یہ سب کیسے ممکن ہے"؟ میں سراسیمگی کے عالم میں چیخ اٹھی۔

"سب کچھ ممکن ہے میری بہن ہر بات ممکن ہے"! لزارو نے مجھے سمجھاتے ہوئے کہا۔ "اور جب میں نے ڈان مینوئل سے کہا آپ ایک دینی مبلغ ہو کر مجھے ظاہر داری کا مشورہ دے رہے ہیں تو انہوں نے کہا " ظاہر داری؟ نہیں یہ ظاہر داری نہیں ہے۔ وہ جو کسی نے کہا ہے مقدس پانی کو ہاتھ لگانے کی دیر ہے تمہارا قلب خود بخود بدل جائے گا" میں نے ان کی آنکھوں میں دیکھتے ہوئے پوچھا "اس کے معنی یہ ہوئے کہ آپ نے پہلے وعظ سنانے سے ابتدا کی اور پھر اس کے بعد خود بخود عقیدہ کی دولت آپ کو مل گئی"؟ وہ میری نظروں کی تاب نہ لا سکے اور جھیل کے اس پار دیکھنے لگے۔ ان کی آنکھوں میں آنسو امنڈ آئے۔ اس لمحہ ڈان مینوئل کا راز مجھ پر منکشف ہوا"

"لزارو — !" میں درد سے کراہ اٹھی۔

ٹھیک اسی لمحہ پاگل بلاسیلو گلی سے چیختا ہوا گذرا۔ " یارب، یارب تو نے مجھے کیوں چھوڑ دیا؟" لزارو اس طرح لرز اٹھا جیسے وہ آواز بلاسیلو کی نہیں بلکہ ڈان مینوئل کی یا خود یسوع مسیح کی آواز ہو۔

"ڈان مینوئل کے راز کے ساتھ" لزارو نے توقف کے بعد کہا "مجھ پر اس لمحہ ان کے مقاصد اور ان مقاصد کا تقدس بھی منکشف ہو گیا۔ ڈان مینوئل مقدس آدمی ہیں میری بہن، سچے معنوں میں مقدس آدمی۔ اور اس مقدس آدمی نے اپنی فتوحات میں مزید اضافہ کے لئے نہیں بلکہ اپنے مقدس مقصد کی خاطر مجھے جیت لیا۔ جن لوگوں نے اپنی روحانی زندگی ان کے سپرد کر رکھی ہے ان لوگوں کی معصوم مسرت اور سکون قلب کو جسے تم چاہو تو ایک دھوکا بھی کہہ سکتی ہو — برقرار رکھنے کی خاطر انہوں نے یہ کام کیا۔ میں نے محسوس کیا کہ ان کا اس طرح لوگوں کو دھوکا دینا (اگر یہ دھوکا ہے!)

ان کے ذاتی مفاد کے لئے نہیں تھا۔ میں نے ان کے دلائل کو تسلیم کر لیا اور چرچ سے وابستہ ہونے کے لئے تیار ہو گیا۔ میں وہ دن کبھی نہیں بھول سکتا جس دن میں نے ان سے کہا "مگر ڈان مینوئل کیا سچائی کا صداقت کا مرتبہ سب سے بڑا نہیں ہے؟" اور ڈان مینوئل نے کانپتے ہوئے مجھ سے سرگوشی میں کہا، حالانکہ اس وقت بھرے میدان میں سوائے ہم دونوں کے اور کوئی نہیں تھا۔ "سچائی — ؟ لزارو، سچائی، اتنی ہولناک اتنی ناقابل برداشت اور اتنی مہلک شے ہے کہ شاید سیدھے سادھے لوگ اس کا تحمل نہیں کر سکتے۔"

"لیکن یہاں آپ مجھے اس سچائی کی ایک جھلک اس طرح کیوں دکھا رہے ہیں جیسے آپ اعتراف گاہ میں ہوں؟" میں نے پوچھا

"اس لئے کہ اگر میں اس کا اظہار نہ کر دیتا تو شاید مجھے شدت کرب سے دیوانہ وار بھرے بازار میں چیخ چیخ کر اس کا اعلان کرنا پڑتا اور میں کبھی کسی بھی حالت میں ایسا نہیں کرنا چاہتا کیونکہ میں یہاں اسلئے ہوں کہ اپنے معتقدین کی روحوں کو زندگی دوں، انہیں مسرت دوں اور انہیں اس خواب میں مگن رکھوں کہ ان کی زندگی ابدی ہے۔ میرا کام انہیں تباہ کرنا نہیں ہے۔ یہاں ان لوگوں کی ضرورت یہ ہے کہ وہ صحت مند طور پر زندہ رہیں، ایک مشترک اور متحد احساس میں سچائی کے ساتھ زندہ رہیں۔ چرچ اسی ضرورت کو پورا کرتا ہے، انہیں جینے کے قابل بناتا ہے۔ رہی سچے مذہب کی بات تو ہر وہ مذہب جو اپنے پیروؤں کو روحانی طور پر جینا سکھاتا ہے، مرنے کے لئے پیدا ہونے کے المناک احساس میں اُن کی ڈھارس بندھاتا ہے، اس حد تک سچا مذہب ہے۔ اور ہر قوم کے لئے سب سے سچا مذہب اس کا اپنا مذہب ہوتا ہے، وہ مذہب جس نے اس قوم کو پیدا کیا ہے۔ اور میرا مذہب دوسروں کو ڈھارس بندھا کر ڈھارس حاصل کرنا ہے۔ یہ اور بات کہ میں دوسروں کو جو تسلی دیتا ہوں وہ تسلی میرے لئے نہیں ہے۔" ڈان مینوئل کے یہ الفاظ میں زندگی بھر نہیں بھول سکوں گا۔ لزارو نے کہا۔

"لیکن تمہارا آج کا کمیونین (COMMUNION) تو مذہب اور چرچ کا کھلا مذاق ہے۔" میرے منہ سے بے اختیار نکل گیا اور ساتھ ہی مجھے ان الفاظ پر پشیمانی محسوس ہونے لگی۔

"یہ اگر بے حرمتی ہے تو پھر جس نے یہ کمیونین دیا اس کے بارے میں کیا کہو گی؟ اس کے وعظ اور خطبوں کے بارے میں کیا کہو گی؟" "یا خدا، یہ کیسی شہادت ہے!!"

"اور اب ایک اور شخص لوگوں کو ڈھارس بندھانے کے لئے آ گیا ہے" میرے بھائی نے کہا۔

"تمہارا مطلب ہے لوگوں کو فریب دینے کے لئے" میں نے پوچھا۔

"نہیں فریب دینے کے لئے نہیں بلکہ ان کے ایمان کو مضبوط بنانے کے لئے"۔

"گاؤں کے لوگوں کے بارے میں تمہارا کیا خیال ہے؟ کیا وہ لوگ دل سے ایمان رکھتے ہیں؟"
میں نے پوچھا

"میں کیسے جان سکتا ہوں! یہ لوگ سوچے بغیر عادتاً اور تقلیداً اعتقاد رکھتے ہیں۔ انہیں اس نواب سے بیدار نہیں کرنا چاہئے۔ انہیں اپنے احساس کے افلاس میں جینے دو تاکہ وہ احساس کی فراوانی کے عذاب سے محفوظ رہیں۔ مبارک ہیں وہ لوگ جن کے دل غریب ہیں"!

"تم نے یہ باتیں ڈان مینوئل کی زبان سے سیکھی ہیں میرے بھائی اب مجھے یہ بتاؤ تم نے ماں سے بستر مرگ پر جو وعدہ کیا تھا اس کا کیا ہوا"؟

"یقیناً میں نے اپنا وعدہ پورا کیا ہے۔ تم مجھے کیا سمجھتی ہو۔ کیا تمہارا خیال ہے کہ مرتی ہوئی ماں سے میں نے جو عہد کیا تھا اس سے منحرف ہو جاؤں گا؟"

"کون جانے۔ ہو سکتا ہے تم نے انہیں اس خیال سے دھوکہ دیا ہو کہ وہ سکون سے مر سکیں"۔

"میں نے اپنا عہد پورا کیا ہے کوئی دن ایسا نہیں گیا جب میں نے ماں کے لئے دعا نہ مانگی ہو اگر میں اپنا عہد پورا نہ کرتا تو مجھے اطمینان نصیب نہ ہوتا"۔

"صرف ماں کے لئے دعا کی"؟

"اور کس کے لئے کرتا"؟

"اپنے لئے اور اب سے ڈان مینوئل کے لئے"۔

ہم دونوں جدا ہو کر اپنے اپنے کمروں کو چلے گئے۔ میں رات بھر روتی رہی اور اپنے بھائی اور ڈان مینوئل کے لئے یقین اور ایمان کی دعا مانگتی رہی اور لزارو پتہ نہیں کس کے لئے دعا کرتا رہا۔

• • •

اس دن کے بعد سے میں ڈان مینوئل سے تنہائی میں ملنے سے خائف رہنے لگی اگو ان کے کاموں میں بدستور ان کا ہاتھ بٹاتی رہی۔ ایسا معلوم ہوتا تھا انہیں میری اندرونی خلش اور اضطراب کا احساس ہو گیا تھا اور وہ اس کی وجہ جاننے کی کوشش کر رہے تھے۔ آخر کار میں توبہ گاہ میں ان کے سامنے پہونچی ــــ یہاں کون منصف تھا اور کون خطا کار؟ ــــ ہم دونوں وہ اور میں سر جھکا کر روتے رہے۔ ڈان مینوئل نے آخر اس ہولناک سکوت کو توڑا اور دور کسی مقبرے سے آتی ہوئی آواز میں مجھ سے کہا "لیکن انجیلینا تم دس سال کی عمر میں جو ایمان رکھتی تھیں اب بھی اسی ایمان پر قائم ہو نا؟ تمہارا

اعتقاد متزلزل تو نہیں ہوا؟"

"نہیں، فادر میرا اعتقاد اب بھی قائم ہے۔"

"تو پھر اس اعتقاد کو برقرار رکھو اور اگر شبہات سر اٹھائیں تو انہیں کچل دو، انکی طرف سے خود اپنے کان بند کر لو، ہمیں زندہ رہنا ہے۔۔۔۔۔"

"لیکن مقدس باپ کیا آپ اعتقاد رکھتے ہیں"؟ میں نے ہمت کر کے کانپتے ہوئے پوچھا۔

ایک ساعت کے لئے وہ رکے اور پھر اپنے آپ پر قابو پا کر کہا "ہاں، میں اعتقاد رکھتا ہوں"!!

"لیکن کس شے پر اعتقاد، فادر؟ کیا آپ کو دوسری زندگی پر اعتقاد ہے؟ کیا آپ کو اعتقاد ہے کہ ہم مرنے کے بعد ہمیشہ کے لئے نہیں مر جاتے؟ کیا آپ کو یقین ہے کہ دوسری زندگی میں ہم دوبارہ ملیں گے اور محبت کریں گے؟ کیا آپ کو دوسری زندگی پر یقین ہے، فادر"؟

ضبط گریہ سے انکا چہرہ تمتما اٹھا اور نظریں اوپر اٹھائے بغیر انہوں نے کہا "ان باتوں کا ذکر نہیں کرنا چاہئے میری بچی"۔

آج جب میں ان یادوں کو کاغذ پر منتقل کر رہی ہوں میرے اندر یہ سوال ابھرتا ہے۔ انہوں نے کیوں مجھے دھوکہ نہیں دیا؟ انہوں نے مجھے وہ فریب کیوں نہ دیا جو دوسروں کو دے رہے تھے؟ وہ اپنے آپ کو یا مجھے کیوں دھوکہ نہ دے سکے؟ میں سمجھتی ہوں انکی وہ اذیت اور کرب اس لئے تھا کہ وہ مجھے فریب دینے کے لئے اپنے آپ کو فریب دینے میں کامیاب نہ ہو سکے۔

"اور اب" انہوں نے بات جاری رکھتے ہوئے کہا "میرے لئے، تمہارے بھائی کے لئے، خود اپنے لئے اور سب کے لئے دعا مانگو۔ ہمیں زندہ رہنا ہے۔ ہمیں دوسروں کو زندگی دینی ہے"۔

اور کچھ دیر کے سکوت کے بعد انہوں نے کہا: "انجلینا، تم شادی کیوں نہیں کر لیتیں؟"

"یہ آپ کو معلوم ہے مقدس باپ"۔

"نہیں، نہیں تمہارا بیاہ ہو جانا چاہئے۔ میں اور لزارو مل کر تمہارے لئے شوہر تلاش کریں گے۔ تمہیں ان بے کار کے خیالات سے چھٹکارا پانے کے لئے ضرور شادی کر لینی چاہئے۔"

"بیکار کے خیالات، ڈان مینوئل" میں نے پوچھا

"میں جانتا ہوں میں کیا کہہ رہا ہوں۔ دوسروں کے لئے اپنے آپ کو اذیت میں مت مبتلا کرو، ہم میں سے ہر ایک کے لئے اپنی اپنی جوابدہی کا بوجھ ہی کافی ہے"۔

"آپ یہ باتیں کہہ رہے ہیں ڈان مینوئل!! آپ مجھے شادی کا، دوسروں کے مسائل سے بے نیاز

جینے کا مشورہ دے رہے ہیں!! مجھے آپ سے تو یہ توقع نہ تھی ڈان مینوئل!!"

"تم ٹھیک کہہ رہی ہو انجیلینا مجھے خبر نہیں ہے میں کیا کہہ رہا ہوں۔ میں اپنے ہوش میں نہیں ہوں کیونکہ میں تمہارے سامنے اپنا اعتراف کر رہا ہوں۔ لیکن یہ سچ ہے آدمی کو زندہ رہنا ہے، آدمی کو زندہ رہنا پڑتا ہے۔"

اور جب میں چرچ سے نکلنے کے لئے کھڑی ہوئی تو انہوں نے کہا "اور اب انجیلینا' اس گاؤں کے نام پر پوچھتا ہوں کیا تم نے میرے گناہ کو معاف کیا"؟

مجھے اپنے آپ میں ایک پُر اسرار پاکیزگی اور تقدس کا احساس ہوا اور میں نے ان سے کہا:

"باپ، بیٹے اور روح القدس کے نام پر میں نے تمہیں اپنے گناہ سے پاک کیا۔"

ہم چرچ سے باہر نکلے اور میں نے محسوس کیا میرے اندر ممتا کا ایک دریا امنڈ پڑا ہے۔

لزارو نے اپنے آپ کو مکمل طور پر ڈان مینوئل اور ان کے نصب العین سے وابستہ کر دیا تھا۔ اب وہ ان کا رفیق اور معاون تھا۔ ایک مشترک راز نے انہیں ایک دوسرے سے بہت قریب کر دیا تھا۔ لزارو اب ڈان مینوئل کی شخصیت کی اتھاہ گہرائیوں میں آہستہ آہستہ اتر رہا تھا۔

"کیا آدمی ہے!" لزارو نے ایک بار مجھے بتایا۔ "کل ہم دونوں جھیل کے کنارے جا رہے تھے۔ ڈان مینوئل کہنے لگے: 'یہ جھیل میرے لئے زندگی کی سب سے اذیت ناک ترغیب رہی ہے' میں نے وضاحت طلب نظروں سے انہیں دیکھا اور وہ کہتے گئے: 'میرے باپ جن کا نوّے سال کی عمر میں انتقال ہوا' مجھے بتایا کرتے تھے کہ زندگی بھر خودکشی کی ترغیب ان پر ایک عذاب کی طرح مسلّط رہی۔ یہ آسیب پتہ نہیں کب سے ان کا تعاقب کرتا رہا اور بچپن سے لے کر اپنی ساری عمر وہ اس ترغیب کے خلاف جدوجہد کرتے رہے۔ اور یہ جدوجہد انکی زندگی اور اس کی معنویت کا باعث بنی۔ اس ترغیب سے بچنے کا راستہ انہوں نے یہ نکالا کہ زندہ رہنے اور اپنی زندگی کے تحفظ کی کوششوں کی طرف غیر معمولی توجہ دی اور توجہ سے معروف ہو گئے۔ اس ترغیب اور اپنی مزاحمت کی تفصیلات وہ مجھے بتاتے تھے۔ یہ سب مجھے ایک طرح کی دیوانگی معلوم ہوتی تھی اور یہ دیوانگی مجھے ورثہ میں ملی ہے۔ اپنی تہہ میں گرداب اور گود میں آسمان کو لئے ہوئے جھیل کا یہ بظاہر پُرسکون پانی مجھے کس طرح آواز دیتا ہے، تم نہیں جان سکتے۔ میری زندگی، لزارو مسلسل خودکشی کی ایک شکل رہی ہے۔ خودکشی کے خلاف جدوجہد بھی دراصل خودکشی ہے۔ لیکن ہمارے لوگوں کی زندگی بھی یہی ہے وہ بھی اسی طرح جیتے ہیں!' کچھ دیر کے توقف کے بعد وہ پھر کہنے لگے: 'یہ ندی جو یہاں ایک پُرسکون جھیل کی شکل میں پھیل گئی ہے۔ یہاں سے نکل کر میدانوں سے گزرتی ہوئی تند و تیز آبشاروں میں ڈھل کر گرتی ہے اور گھاٹیوں اور غاروں میں راستہ بناتی ہوئی شہر تک پہونچ جاتی ہے۔

اس جھیل کی طرح، یہاں گاؤں میں ہم لوگوں کی زندگی بھی ایک ٹھہرا ہوا پانی ہے۔ لیکن تند و تیز آبشار کے مقابلے میں، جس کا نظارہ آدمی کو خوف زدہ کر دیتا ہے، یہاں اس خاموش پانی کے قریب جس کی پُرسکون سطح پر تاروں کا عکس جھلملاتا ہے، خودکشی کی ترغیب زیادہ شدید ہوتی ہے۔ لزارو، میں نے ان غریب اور جاہل کسانوں کو بستر مرگ پر دیکھا ہے۔ یہ لوگ جنہوں نے کبھی اپنے گاؤں سے باہر قدم نہیں نکالا خود انکے لبوں سے میں نے سُنا ہے یا سمجھا ہے کہ ان کی موت کا اصل مرض کیا ہے۔ بستر مرگ پر پڑے ہوئے ان لوگوں کے سرہانے میں نے زندگی کی اکتاہٹ، تھکن اور درماندگی کا وہ پھیلا ہوا اندھکار دیکھا ہے جو کبھی کم نہیں ہوگا، جو بھوک سے ہزار بار زیادہ بھیانک ہے۔ اسی لئے میں کہتا ہوں لزارو، انہیں اپنے گاؤں میں، اپنے کام میں خودکشی کرتے ہوئے چلنے دو اور جس طرح جھیل آسمان کے خواب میں مگن ہے اسی طرح گاؤں کو اپنے اس خواب میں مگن رہنے دو کہ یہی اس کی زندگی ہے۔'

"ایک بار" لزارو مجھ سے کہہ رہا تھا " ہم نے ایک نوجوان چرواہی کو دیکھا جو کسی پہاڑ کی چوٹی پر کھڑی ہوئی تھی جہاں سے سامنے جھیل نظر آ رہی تھی اور وہ چرواہی ایسی آواز میں گا رہی تھی جس میں جھیل کے پانی سے زیادہ شادابی اور تازگی تھی۔ ڈان مینوئل نے مجھے روک کر اس لڑکی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا: 'دیکھو ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے وقت کی گردش ختم گئی ہے،' جیسے وہ لڑکی وہاں ازل سے کھڑی ہوئی گا رہی ہے اور ابد تک رہے گی جیسے وہ اس وقت بھی یہاں اسی طرح کھڑی ہوئی تھی جب میرے شعور نے آنکھ کھولی اور اس وقت بھی اسی طرح کھڑی رہے گی جب میرے شعور کی آنکھیں بند ہو جائیں گی۔ یہ لڑکی ان چٹانوں، ان ابرپاروں، ان درختوں اور ان پانی کی موجوں کے ساتھ تاریخ کا نہیں بلکہ فطرت کا ایک حصہ معلوم ہوتی ہے؛ اور ایک دن، جسے میں کبھی بھول نہیں سکتا، ژالہ باری ہو رہی تھی اور انہوں نے مجھ سے کہا: لزارو کیا تم نے کوئی اس سے زیادہ بڑا اسرار دیکھا ہے کہ برف جھیل پر گرتی ہے تو فنا ہو جاتی ہے لیکن پہاڑ پر چادر کی طرح چھا جاتی ہے؟"

• • •

لزارو اپنے نئے جوش اور جذبے میں اتنی مستعدی سے سرگرم ہو گیا کہ کبھی کبھی ڈان مینوئل کو اسے روکنا پڑتا۔ ایک بار وہ گاؤں میں اپنی اصلاح پسندی کی دُھن میں توہم پرستی کے خلاف مہم چلا رہا تھا۔ ڈان مینوئل کو پتہ چلا تو انہوں نے اسے روکا۔ "انہیں رہنے دو۔ ان لوگوں کو یہ سمجھانا بہت مشکل ہے کہ عقیدے اور توہم پرستی میں کہاں خطِ فاصل کھینچا جائے اور سب سے زیادہ خود ہمارے لئے یہ کام مشکل ہے۔ جہاں انہیں سکون اور اطمینان ملتا ہے وہاں ان کے راستے میں مت آؤ۔ ان لوگوں

کے لئے ہر چیز حتیٰ کہ ایک دوسرے سے متناقص چیزوں پر بھی، اعتقاد رکھنا، کسی بھی چیز پر اعتقاد نہ رکھنے سے بہتر ہے۔"

لزارو نے مجھے بتایا ایک بار وہ دونوں چودھویں کی رات جھیل کے کنارے سے گاؤں واپس ہو رہے تھے۔ جھیل کی سطح پر کوہستانی ہوا کے جھونکے لہریں پیدا کر رہے تھے اور ہر لہر چاند کی سیمیں کرنوں سے جھلمل کر رہی تھی۔ ڈان مینوئل نے اس منظر کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا "دیکھو پانی LITANY پڑھ رہا ہے اور اب کہہ رہا ہے ' باب بہشت! ہمارے لئے دعا کر'۔" ان کی پلکوں پر دو پوشیدہ آنسو کانپے اور ایک ثانیے کے لئے چودھویں کے چاند کی ضیا مستعار لے کر شبنم کی طرح گھاس پر گر گئے۔

• • •

وقت گزرتا گیا۔ بھائی کو اور مجھے احساس ہو رہا تھا کہ ڈان مینوئل کی قوت نے جواب دینا شروع کر دیا ہے اور اب، اندر ہی اندر گھن کی طرح کھانے والے گہرے دکھ کو مکمل طور پر چھپائے رکھنا ان کے لئے مشکل ہوتا جا رہا تھا۔ شاید کوئی مہلک روگ ان کے جسم اور روح کو دیمک کی طرح کھائے جا رہا تھا۔ لزارو نے شاید ان کا دھیان بٹائے رکھنے کے خیال سے ایک نئی تجویز پیش کی کہ چرچ کی طرف سے کسانوں کی ایک زراعتی یونین قائم کی جائے۔

"یونین؟" ڈان مینوئل نے اداس لہجے میں جواب دیا "یونین کیا ہوتی ہے؟ میں صرف ایک یونین سے واقف ہوں اور وہ ہے چرچ اور تم جانتے بھی ہو یہ یونین کیا کہتی ہے۔" میری بادشاہت اس دنیا کی نہیں ہے۔" لہٰذا، لزارو ہماری بادشاہت اس دنیا کی نہیں ہے۔"

"تو کیا 'دوسری' دنیا کی ہے"؟ لزارو نے پوچھا۔

ڈان مینوئل نے سر جھکا لیا "دوسری دنیا بھی نہیں ہے لزارو کیونکہ اس دنیا میں دو بادشاہتیں ہیں۔ یا شاید دوسری دنیا ——— پتہ نہیں میں کیا کہہ رہا ہوں۔ رہی یونین کی بات تو یہ دراصل تمہارے ترقی پسندی کے دنوں کی پرانی خواہش ہے۔ لیکن نہیں لزارو یہ مذہب کا کام نہیں ہے کہ وہ اس دنیا کے اقتصادی اور سیاسی جھگڑوں کو چکاتا پھرے۔ خدا نے یہ کام لوگوں پر اپنی عقل و فہم کے مطابق طے کرنے کے لئے چھوڑ دیا ہے۔ انہیں اپنے طور پر سوچنے اور عمل کرنے دو، انہیں اس دنیا میں اپنی پیدائش کے المیہ پر ڈھارس حاصل کرنے دو۔ انہیں اس فریب میں حتیٰ الامکان خوش رہنے دو کہ انکی زندگی بے کار اور بے مصرف نہیں ہے۔ میں غریبوں کو امیروں کی یا امیروں کو غریبوں کی اطاعت

کی تلقین کرنے نہیں آیا ہوں۔ ہر ایک کے لئے ہر ایک میں عفو و درگذر اور استغنا پیدا کرنا میرا کام ہے۔ رہا سماجی مسئلہ تو اسے بھول جاؤ۔ یہ ہمارا کام نہیں۔ فرض کرو ایسا نیا معاشرہ پیدا بھی ہو جائے جس میں امیر و غریب کی تفریق نہ ہو، جس میں دولت کی تقسیم منصفانہ ہو، جس میں سب ایک دوسرے کے لئے ہوں تو پھر اس کے بعد کیا ہو گا؟ کیا اس کا امکان نہیں کہ یہ عام خوش حالی زندگی میں اور زیادہ اکتاہٹ اور بیزارگی پیدا کر دے؟ میں جانتا ہوں ایک انقلابی رہنما نے کہا ہے کہ مذہب آدمیوں کیلئے افیون ہے۔ افیون ـــــ ہاں۔ افیون۔ انہیں افیون ہی دو، انہیں سونے اور خواب دیکھنے دو۔ میری یہ ساری دیوانہ وار جد و جہد کیا ہے؟ یہ بھی تو افیون ہی ہے۔ اس کے باوجود میں نہ اچھی طرح سو سکتا ہوں اور نہ سہانے خواب دیکھ سکتا ہوں۔ میری زندگی ایسا دہشت ناک خواب ہے کہ میں بھی ہمارے روحانی آقا کے ساتھ کہہ سکتا ہوں "میری روح موت کے مرض میں گرفتار ہے"۔ نہیں، لزارو ہم کوئی یونین نہیں قایم کریں گے۔ اگر یہ لوگ قائم کرنا چاہیں تو انکی مرضی۔ اس طرح انہیں اپنے ذہنوں کو کام میں لانے کا موقعہ ملے گا اگر وہ یونین کے کھیل سے خوش ہو سکتے ہوں تو انہیں خوش ہونے دو"۔

• • •

رفتہ رفتہ سارے گاؤں کو یہ بات معلوم ہو گئی کہ ڈان مینوئل کی طاقت جواب دے رہی تھی۔ وہ اب جلد تھک جاتے تھے۔ ان کی آواز میں، اس معجزانہ آواز میں اب ایک اندرونی کپکپاہٹ آ گئی تھی۔ اب وہ خطبہ کے دوران میں لوگوں کو دوسری دنیا کی باتیں بتاتے ہوئے ہر چند لمحوں کے بعد رک جاتے اور آنکھیں بند کر لیتے۔ لوگ کہتے " وہ اس دنیا کو اپنے سامنے دیکھ رہے ہیں"۔ ایسے موقعوں پر پاگل بلاسیلو اس طرح پھوٹ پھوٹ کر روتا جیسے ابھی اس کا کلیجہ پھٹ جائے گا۔ یوں بھی ان دنوں پاگل بلاسیلو کی ہنسی بہت کم ہو گئی تھی اور اس کی جگہ آنسوؤں نے لے لی تھی اور اب وہ کبھی ہنستا بھی تو اس کے قہقہوں میں فریاد کی بازگشت ہوتی تھی۔

• • •

عید فصح کے آخری ہفتہ میں ڈان مینوئل نے ہماری دنیا میں، ہمارے گاؤں میں ہم لوگوں کو نمازیں پڑھائیں اور اس وقت پورے اجتماع نے نامعلوم طور پر تیزی سے قریب آتے ہوئے المیے کا احساس کر لیا۔ ڈان مینوئل نے آخری بار عام اجتماع میں "یارب، یارب تو نے مجھے کیوں چھوڑ دیا" کو دہرایا تو ان الفاظ نے ایک عجیب رنگ لے لیا تھا۔ یہ ڈان مینوئل کا آخری کمیونین تھا۔ جب لزارو کی باری آئی تو اس بار انہوں نے ایک مستحکم ہاتھ سے اسے کمیونین دیا اور دعا کے بعد جھک کر سرگوشی میں کہا "اسس

زندگی کے علاوہ اور کوئی ابدی زندگی نہیں ہے۔ لوگوں کو خواب دیکھنے دو کہ یہ زندگی ابدی ہے۔ اپنی چندروزہ حیات میں انہیں ابدی زندگی کے خواب دیکھنے دو۔" اور جب میری باری آئی تو انہوں نے کہا: "دعا کرو، میری بچی، ہمارے لئے دعا کرو۔" اور اس کے بعد ان کی زبان سے جو الفاظ نکلے وہ آج بھی میرے لئے ایک ناقابلِ فہم اسرار بن کر ذہن میں جاگزیں ہیں۔ ایک ایسی آواز میں جو کسی دوسری دنیا سے آتی ہوئی معلوم ہو رہی تھی۔ انہوں نے مجھ سے کہا" اور ہمارے آقا یسوع مسیح کے لئے بھی دعا کرو!!"

میں اٹھی تو ایسا معلوم ہو رہا تھا جیسے میرے جسم کی ساری طاقت جواب دے گئی ہو۔ میں نیند کے عالم میں چل رہی تھی۔ ہر چیز ایک خواب معلوم ہو رہی تھی۔ مجھے خیال آیا "مجھے اس پہاڑ اور جھیل کے لئے بھی دعا کرنی ہوگی۔" پھر میں نے سوچا مجھ پر آسیب کا سایہ ہو گیا ہے۔ جب میں گھر پہونچی تو میں نے وہ صلیب اٹھائی جسے میری ماں نے اپنے ہاتھوں میں تھامے ہوئے جان دی تھی اور بہتے ہوئے آنسوؤں میں اسے تکتی رہی۔ میرے ذہن میں یہ فریاد گونج رہی تھی "یارب، یارب تو نے مجھے کیوں چھوڑ دیا۔" یہ فریاد دو مسیحوں نے کی تھی۔ ایک جو اس کائنات ارضی کا مسیح تھا، دوسرا جو اس گاؤں، لیوکرنا کا مسیح تھا۔ میں نے دعا کی "آسمانوں پر، اور زمین پر تیری مرضی پوری ہو کر رہے گی۔" اور پھر "ہمیں ترغیب کے راستے بچا۔ آمین۔" پھر میں مقدس ماں کے مجسمے کی طرف مڑی جو اپنے دل میں سات پیوستہ تیر لئے ہوئے کھڑی تھی اور میں نے دعا کی "مقدس ماں، کنواری مریم اب اور موت کے وقت ہم گناہ گاروں کیلئے دعا کر۔" دعا کے یہ الفاظ زبان سے پوری طرح نکلے بھی نہ تھے کہ میں نے اپنے آپ سے پوچھا "کون گناہ گار ہے؟ اگر ہم گناہ گار ہیں تو ہمارا گناہ کیا ہے؟؟" اس سوال نے مجھے دن بھر مضطرب رکھا۔

دوسرے دن میں ڈان مینوئل سے ملنے گئی۔ ان کے چہرے پر ڈوبتے سورج کی کیفیت تھی۔ میں نے ان سے پوچھا:

"آپ کو یاد ہے مقدس باپ کئی سال پہلے میں نے آپ سے ایک سوال پوچھا تھا اور آپ نے کہا تھا "مجھ سے یہ سوال مت کرو اس کا جواب تمہیں مادرِ کلیسا کے علمائے دین دے سکیں گے؟؟"

"یقیناً یاد ہے۔" ڈان مینوئل نے کہا۔" اور میں نے تم سے یہ بھی کہا تھا کہ شیطان تمہارے دل میں ایسے سوالات ڈالتا ہے۔"

"تو پھر آج مقدس باپ میں، جو شیطان کے زیرِ اثر ہوں، آپ کے پاس ایک اور سوال لائی ہوں جو میرا نگہبان شیطان میرے دل میں ڈال گیا ہے۔"

"پوچھو"

"کل جب آپ مجھے کمیونین دے رہے تھے تو مجھ سے کہا تھا" ہم سب کے لئے دعا کرو اور......؟

"اسے مت دہراؤ اور آگے بڑھو"

"میں گھر پہونچی اور دعا کا آغاز کیا۔ جب میں اس آیت پر پہونچی " اب اور موت کے وقت ہم گناہ گاروں کے لئے دعا کر" تو میرے اندر سے ایک سوال ابھرا" کون گناہ گار ہے؟ اگر ہم گناہ گار ہیں تو ہمارا گناہ کیا ہے؟" ہمارا گناہ کیا ہے، مقدس باپ؟"

"ہمارا گناہ؟" انہوں نے جواب دیا۔" اسپین کی تبلیغی کلیسا کے ایک بہت بڑے عالم نے ایک بار اس کا جواب دیا تھا۔" زندگی ایک خواب ہے" کے مصنف کالڈرن نے کہا تھا آدمی کا سب سے بڑا گناہ اس کی پیدائش ہے۔ ہمارا گناہ یہ ہے کہ ہم پیدا ہوئے ہیں۔"

"اس گناہ کا کفارہ کیا ہے" میں نے پوچھا

"جاؤ اور دوبارہ دعا کرو۔ ایک بار پھر کہو" اب اور موت کے وقت ہم گناہ گاروں کے لئے دعا کر۔" ہاں، انجام کار اس خواب کا، اس زندگی کا کفارہ ممکن ہے۔ انجام کار وہ وقت آئے گا جب پیدائش کا یہ چکر اختتام کو پہونچ جائے گا۔ اور جیسا کہ کالڈرن نے کہا ہے نیکی کرنا ـــــ یا نیکی کا بہروپ بھرنا ـــــ خواہ وہ عالم خواب ہی میں کیوں نہ ہو، کبھی رائیگاں نہیں ہوتا۔"

• • •

آخر کار ان کی رخصت کی گھڑی آپہونچی۔ سارے گاؤں نے اس ساعت کو آتے ہوئے دیکھا۔ یہ ڈان مینوئل کا آخری اور بہترین سبق تھا جو انہوں نے گاؤں والوں کو دیا۔ وہ بیکاری یا تنہائی میں جان دینا نہیں چاہتے تھے۔ انہوں نے اپنے لوگوں کو تعلیم دیتے ہوئے چرچ میں جان دی۔ گھر سے انہیں کرسی پر اٹھا کر چرچ لے جایا گیا کیونکہ فالج کی وجہ سے وہ چلنے پھرنے سے معذور ہو گئے تھے۔ چرچ جانے سے پہلے انہوں نے مجھے اور لزارو کو اپنے گھر بلایا اور جب ہم تینوں تنہا ہوئے تو انہوں نے کہا:

"اب ان غریب بھیڑوں کی رکھوالی تمہارے ذمے ہے۔ انہیں جئے جانے کی تہمت پر ڈھارس حاصل کرنے دو۔ انہیں ان باتوں پر یقین رکھنے دو جن پر میں یقین نہ رکھ سکا اور لزارو جب تمہارا آخری وقت آپہونچے تو میری طرح، اور جس طرح انجیلینا کرے گی، مقدس رومن کیتھولک چرچ کی آغوش میں یعنی لیو کرنا کی مقدس مادر کلیسا کی آغوش میں اپنی جان دو۔ اور اب الوداع، اس وقت تک کے لئے جب ہم پھر نہیں مل سکیں گے کیونکہ زندگی کا یہ خواب ختم ہی ہونے والا ہے۔"

"مقدس باپ، مقدس باپ" میں شدتِ غم سے کراہ اٹھی۔

"پریشان نہ ہو انجلینا، سارے گناہگاروں کے لیے دعا کرتی رہو، ان سب کے لیے جو پیدا ہوئے ہیں۔ اور انہیں خواب دیکھنے دو، انہیں خواب دیکھنے دو مجھے سونے کی کیسی حسرتیں ہیں! نیند! نیند! ایسی نیند جو ابد تک نہ ختم ہو، جس میں کوئی خواب بار نہ پائے، جس میں خواب کا احساس بھی فراموش ہو جائے...!!"

"مجھے دفن کرنے کے لئے تابوت ان چھ تختوں کا بنانا جو میں نے گاؤں کے بوڑھے شاہ بلوط کی لکڑی سے کاٹے تھے۔ اس شاہ بلوط کے سائے میں میں اپنے بچپن میں کھیلا کرتا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب میں نے خواب دیکھنا شروع کیا تھا۔ تب مجھے ابدی زندگی پر یقین تھا۔ یا شاید مجھے اب یوں معلوم ہوتا ہے جیسے ان دنوں مجھے یقین تھا کیونکہ ایک بچے کے لیے" اور ایک قوم کے لئے بھی، یقین رکھنا خواب دیکھنے کے ہی مترادف ہوتا ہے!" کچھ دیر کے لیے ان پر غنودگی طاری ہو گئی۔ آنکھ کھلی تو پھر کہنا شروع کیا:

"تمہیں یاد ہے جب ہم سب، پورا گاؤں مل کر ایک ساتھ چرچ میں تلاوت کرتے تھے تو اختتام پر ہیں خاموش ہو جایا کرتا تھا؟ جب بنی اسرائیل کی دشت و صحرا میں درماندگی اور افتادگی کا زمانہ ختم ہونے آیا تو پروردگار نے ہارون اور موسیٰ سے کہا کہ چونکہ انہوں نے اپنے پروردگار کے حکم سے سرتابی کی اس لیے جب انکی قوم ارضِ موعودہ میں داخل ہو گی تو وہ اس کی قیادت نہیں کر رہے ہوں گے۔ اور پروردگار نے ہارون و موسیٰ کو کوہِ حُر پر جانے کا حکم دیا جہاں پہونچکر موسیٰ نے ہارون کے کپڑے اُتار دیئے اور ہارون کی موت ہوئی اور تب وہاں سے موسیٰ موابی کے میدانوں سے کوہِ نبو کی چوٹی پر پہونچے اور وہاں سے پروردگار نے انہیں اس سرزمین کا نظارہ کرایا جس کا بنی اسرائیل سے وعدہ کیا گیا تھا اور موسیٰ سے فرمایا تم اب ادھر نہیں جا سکو گے۔ اور موسیٰ کا انتقال وہاں پر ہوا اور کسی انسان کو ان کی قبر کا نشان تک نہ ملا اور انہوں نے یوشع کو اپنا جانشین چھوڑا۔ تم لزارو میرے یوشع ہو اور اگر تم سورج کی رفتار کو روک سکو تو روک دو اور ترقی کی پروا مت کرو۔ موسیٰ کی طرح میں نے اللہ کا چہرہ، ہماری زندگیوں کا سب سے عظیم خواب، دیکھا ہے اور تم جانتے ہو بائبل میں لکھا ہے کہ جس نے خدا کا چہرہ دیکھا، جس نے خواب کے چہرے کی وہ آنکھیں دیکھیں جن سے خدا دیکھتا ہے، اس کی موت یقینی اور ابدی ہے۔ لہٰذا ہمارے لوگوں کو کم از کم انکی زندگی میں خدا کا چہرہ نہ دیکھنے دو کیونکہ جب وہ مر جائیں تو پھر کوئی فرق نہیں پڑتا، کیونکہ اس کے بعد وہ کچھ بھی نہیں دیکھ سکیں گے........"

"مقدس باپ مقدس باپ" میں نے گلوگیر لہجے میں کہا۔

"تم انجلینا دعا کرو۔ دعا کرتی رہو کہ سارے گناہ گار اپنی موت تک یہ خواب دیکھتے رہیں کہ انہیں موت کے بعد دوبارہ زندہ کیا جائے گا اور پھر انہیں ابدی زندگی عطا ہوگی ۔" میں انتظار میں تھی وہ اختتاماً کہیں گے اور کسے معلوم؟" لیکن ان پر دوبارہ غنودگی کا دورہ پڑا اور جب پھر ہوش آیا تو انہوں نے کہا:—
"میری آخری ساعت آ پہونچی ہے مجھے کرسی پر اٹھا کر چرچ لے چلو تاکہ میں اپنے لوگوں سے جو میری راہ دیکھ رہے ہیں رخصت لے لوں۔ ہم نے اپنے کاندھوں پر انکی آرام کرسی اٹھالی اور قربان گاہ کے عین نیچے لے جاکر رکھدی۔ ان کے ایک ہاتھ میں صلیب تھی۔ بھائی اور میں ان کے پاس کھڑے ہوگئے۔ لیکن پاگل بلاسیلو ان سے ہم سب سے زیادہ قریب کھڑا ہوا تھا۔ بلاسیلو نے ان کا ہاتھ اٹھا کر بوسہ دینا چاہا اور جب پاس کھڑے ہوئے لوگوں نے جلدی سے اسے روکنے کی کوشش کی تو ڈان مینوئل بگڑ گئے "اسے میرے پاس آنے دو" انہوں نے کہا۔ "آؤ بلاسیلو مجھے اپنا ہاتھ دے دو"۔ دیوانے کی آنکھوں میں خوشی سے آنسو آگئے۔

اور تب ڈان مینوئل نے کہا "مجھے صرف چند ایک باتیں کہنی ہیں کیونکہ میری طاقت جواب دے رہی ہے اور کہنے کے لئے میرے پاس کچھ باقی بھی نہیں رہا ہے۔ امن اور سکون کے ساتھ جیو اور امید رکھو کہ ہم سب دوبارہ ایک دوسرے کو دیکھیں گے۔ لیوکرنا میں، وہاں اوپر ان تاروں کے درمیان جو رات کے وقت کوہسار کو اپنی آغوش میں لئے ہوئے خوابیدہ جھیل کی سطح پر جھلکتے ہیں۔ مقدس مریم سے، ہمارے آقا سے دعا کرتے رہو، نیک بنو بس یہی تمہارے لئے کافی ہے۔ میری ان تمام غلطیوں کو معاف کردو جو مجھ سے غیرارادی طور پر یا نادانستہ سرزد ہوئی ہوں"۔
عورتیں، بچے اور مرد غم دیدہ ان کے قریب آگئے اور وہ ہر ایک کو اپنے ہاتھ میں پکڑی ہوئی صلیب چھوتے رہے۔ پھر مناجات شروع کی گئی۔ ڈان مینوئل بلاسیلو کا ہاتھ تھامے ہوئے خاموشی سے سنتے رہے۔ دعا کی آواز لوری کا کام کررہی تھی۔ "آسمانوں کی طرح زمین پر بھی تیری مرضی پوری ہوگی" پھر "مقدس مریم اب اور مرنے کے وقت، ہم گناہ گاروں کے لئے دعا کر" پھر "آنسوؤں کی وادی میں روتے اور فریاد کرتے ہوئے" سب سے آخر میں جب اس آیت پر پہونچے "جسموں کو دوبارہ زندہ کیا جائے گا اور ابدی زندگی بخشی جائے گی" تو لوگوں نے جان لیا کہ ان کے سینٹ نے اپنی جان جان آفریں کے سپرد کردی تھی۔ اُن کی آنکھیں بند کرنے کی ضرورت نہیں تھی کیونکہ مرنے سے پیشتر انہوں نے خود ہی آنکھیں بند کرلی تھیں۔ جب ہم نے پاگل بلاسیلو کو جگانے کی کوشش کی تو پتہ چلا وہ بھی ابدی نیند سوچکا تھا۔ اس دن گاؤں میں دو جنازے اُٹھے۔

سارا گاؤں سینٹ کے مکان پر ٹوٹ پڑا۔ ہر ایک کی خواہش تھی کہ مکان سے کوئی نہ کوئی چیز اس مقدس شہید کی یادگار کے طور پر تبرکاً لے جائے۔ انکی پوشاک کے ٹکڑے آپس میں بانٹ لئے گئے۔ میرے بھائی نے انکی دعاؤں کی کتاب اٹھالی۔ کتاب میں صفحات کے درمیان ایک مرجھایا ہوا پھول تھا جو ایک کاغذ کے ساتھ لگا ہوا تھا۔ کاغذ پر صلیب بنی ہوئی تھی اور کوئی تاریخ درج تھی۔

گاؤں میں کسی کو اس بات کا یقین نہیں آرہا تھا۔ لوگ اب بھی انہیں جھیل کے کنارے سے چہل قدمی کے بعد آتے ہوئے دیکھنے کے منتظر رہتے تھے۔ ہر ایک کے کانوں میں انکی آواز تازہ تھی۔ ان کی قبر مرجع خلائق بنتی جارہی تھی۔ مریضوں کا ہجوم انکی قبر پر استادہ صلیب کو چھونے کے لئے آتا جو ڈان مینوئل نے بلوط کی لکڑی سے خود بنائی تھی۔ انکی موت کا یقین کرنا میرے اور لزارو کے لئے سب سے زیادہ دشوار ہوگیا تھا۔

لزارو نے ڈان مینوئل کی ساری باتوں کو جمع کرنا اور انہیں صفحۂ قرطاس پر منتقل کرنا شروع کر دیا۔ لزارو کی انہیں تحریرات کی مدد سے میں نے اپنی یہ دستاویز مرتب کی ہے۔

• • •

"انہوں نے مجھے نیا جنم دیا ہے" لزارو مجھ سے کہتا۔ "میں اصلی لعزر ہوں جسے موت کے بعد جلایا گیا تھا۔ انہوں نے مجھے یقین کی دولت دی ہے!"

"یقین؟" میں نے قطع کلام کرتے ہوئے پوچھا

"ہاں۔ زندگی کی ڈھارس میں، زندگی کی مسرت میں یقین۔ انہوں نے مجھے ترقی کے جنون سے نجات دلائی۔ انجیلینا، دو قسم کے لوگ خطرناک ہوتے ہیں۔ ایک وہ جو دوسری زندگی اور حیات بعد الممات پر یقین رکھتے ہیں اور اس یقین کی بدولت اپنے پیروؤں کو اس عذاب میں مبتلا کر دیتے ہیں کہ وہ دوسری دنیا کی ابدی زندگی کی خاطر اس دنیا کی زندگی کو عارضی اور حقیر سمجھ کر ٹھکرا دیں اور اس کی مسرتوں سے محروم رہیں۔ دوسرے لوگ وہ ہیں جو صرف اسی دنیا کو حقیقتاً اصلی سمجھ کر ــــــ"

"شاید تمہاری طرح کے لوگ!" میں نے بیچ میں لقمہ دیا۔

"ہاں میری اور ڈان مینوئل کی طرح کے لوگ، لیکن اس فرق کے ساتھ کہ یہ لوگ ایسی دنیا کے قائل ہوتے ہوئے بھی کسی مستقبل کے معاشرے کی طرف لو لگائے رہتے ہیں اور انکی پوری کوشش یہ ہوتی ہے کہ ابدی زندگی اور حیات بعد الممات پر اعتقاد اپنے معتقدین کو جو سکون اور طمانیت دیتا ہے اس سے لوگوں کو محروم رکھیں۔"

"لہٰذا ؟"

"لہٰذا ان لوگوں کو جینے کیلئے ایک فریب کا سہارا دینا چاہئے" لزارو نے کہا۔

ڈان مینوئل کی جگہ جو دوسرا پریسٹ روحوں کا معالج بن کر آیا تھا وہ اپنے پیشرو کی مقبولیت اور اثرات سے اتنا مرعوب ہوا کہ اس نے اپنے آپ کو میرے اور لزارو کے سپرد کردیا کہ ہم اس کی رہنمائی کریں۔ وہ ہر بات میں ڈان مینوئل کا اتباع کرنا چاہتا تھا۔ لزارو اس سے کہتا "دینی علوم کے نظریاتی پیچ و خم میں مت پھنسو بس مذہب کے کام رکھو" مجھے یہ سن کر ہنسی آئی۔ کیا یہ بھی ایک طرح کا نظریاتی پیچ و خم نہیں تھا؟ اس کے بعد سے مجھے لزارو کے بارے میں فکر ہونے لگی۔ ڈان مینوئل کی موت کے بعد سے اس کا بمشکل زندوں میں شمار ہوسکتا تھا۔ وہ بلاناغہ انکی قبر پہ جاتا۔ گھنٹوں بیٹھا جھیل کو تکتے رہتا۔ دائمی سکون کا تصور اس کے لئے ایک گم گشتہ وطن کی افسردہ یادوں میں ڈھل گیا تھا۔

"جھیل کو اتنا زیادہ مت تکتے رہو" میں نے ایک بار اُسے سمجھایا "ڈرو مت بھن یہ کوئی اور جھیل کوئی اور پہاڑ ہے جو مجھے بلا رہا ہے میں اس کے بغیر جی نہیں سکتا"

"اور تم جینے کا سکون، جینے کی طمانیت کی جو باتیں کرتے تھے وہ کیا ہوئیں؟"

"وہ دوسرے گناہ گاروں کے لئے ہیں۔ ہم لوگوں کے لئے نہیں، جنہوں نے خدا کا چہرہ دیکھا ہے، جنہوں نے اس کی آنکھوں سے زندگی کو دیکھا ہے"

"تو کیا تم ڈان مینوئل کو دیکھنے کے لئے جانے کی تیاری کر رہے ہو؟ میں نے پوچھا

"نہیں نہیں۔ دیکھو انجیلینا یہاں اس مکان میں ہمارے علاوہ کوئی تیسرا آدمی نہیں ہے۔ میں تمہیں سچی بات بتا رہا ہوں۔ یہ صداقت تلخ ہے، سمندر کی طرح تلخ جس میں اس جھیل کا میٹھا پانی جا ملتا ہے۔ میں اسے تمہارے سامنے آشکار کر رہا ہوں لیکن تم اس صداقت کے خلاف اپنے آپ کو مدافعتی ساز و سامان سے مسلح رکھتی ہو۔۔۔۔۔۔"

"نہیں لزارو یہ سچی بات نہیں ہے!!

"میرے لئے یہی سچائی ہے" لزارو نے کہا۔

"تمہارے لئے اور۔۔۔۔"

"ہاں ان کے لئے بھی، ڈان مینوئل کے لئے بھی یہی سچائی تھی"

"لیکن اب نہیں لزارو، اب نہیں، اب کسی اور چیز پر یقین رکھو، کسی اور۔۔۔۔"

"دیکھو انجیلا، ڈان مینوئل مجھ سے ہمیشہ کہا کرتے تھے کہ ایک باتیں ایسی ہوتی ہیں جنھیں دل میں

تسلیم کرتے ہوئے بھی انسان خود دوسروں سے چھپانا چاہتے۔ ایک بار جب وہ یہ کہہ رہے تھے تو میں نے ان سے کہا وہ یہ بات مجھ سے نہیں بلکہ دراصل [illegible] سے کہتے ہیں۔ آخر کار انہوں نے اس کا اعتراف کر لیا۔ انہیں یقین واثق تھا کہ کسی ایک اولیاء [illegible] ولیاء کو اپنی موت کے وقت دوسری دنیا کی زندگی پر ایمان نہیں تھا۔"

"کیا یہ ممکن ہے؟" میں نے پوچھا

"یقیناً ممکن ہے میری بہن لیکن تم اس کا خیال رکھو کہ یہ بات اس گاؤں کے کسی فرد کے کانوں تک نہ پہونچے۔"

"تم کسی کے کانوں تک پہونچنے کی بات کرتے ہو اور میں سمجھتی ہوں اگر کبھی کسی دیوانگی کے عالم میں میں ان لوگوں کو یہ بات سمجھانے کی بھی کوشش کروں تو یہ لوگ سمجھ نہیں سکیں گے۔ لوگ الفاظ کو نہیں سمجھتے۔ ان لوگوں نے جو کچھ سمجھا ہے وہ تمہارے عمل کے ذریعے سمجھا ہے۔ ایسی باتیں ان کو سمجھانا ایک آٹھ سالہ بچے کو لاطینی میں اکیوناس کی کتاب پڑھانا ہے۔"

"تم ٹھیک کہتی ہو" لزارو نے کہا۔ "اور انجیلا میری موت کے بعد تم میرے لئے، ان کے لئے اور سب کے لئے دعا کرو۔"

بالآخر لزارو کی رخصت کا وقت بھی آ پہونچا۔ کوئی بیماری جو اس کے مضبوط جسم کو اندر ہی اندر سے کھوکھلا کر رہی تھی، ڈان مینوئل کی موت کے ساتھ اس کی شدت اور رفتار میں دفعتاً اضافہ ہو گیا۔

"مجھے موت کی اتنی پروا نہیں جتنا اس بات کا افسوس ہے کہ میرے ساتھ ڈان مینوئل کی روح کا ایک اور حصہ بھی ختم ہو جائے گا۔ لیکن وہ تم میں زندہ رہے گا۔ اُس دن تک جب ہم سب جو مر چکے ہیں مکمل طور پر مر جائیں گے۔"

لزارو عالم نزع میں تھا۔ گاؤں کے لوگ حسب دستور اسے دیکھنے آئے۔ لزارو نے ان سے کچھ نہیں کہا۔ کہنے کے لئے باقی بھی کیا رہ گیا تھا۔ جو کہنا تھا وہ سب کچھ کہا جا چکا تھا۔ لزارو کے ساتھ ایک اور کڑی جو دو لیوکرنا گاؤں کو منسلک کرتی تھی گم ہو گئی۔ ایک لیوکرنا جو جھیل کی تہہ میں مدفون تھا اور دوسرا جو جھیل کی سطح پر منعکس تھا۔ لزارو ہم میں سے ایک اور آدمی تھا جسے زندگی کے مرض نے مارا۔ وہ ہمارے دلیوں میں سے ایک اور ولی تھا — اپنے طور پر۔

• • •

اب میں اکیلی اور تنہا رہ گئی تھی لیکن اپنے گاؤں میں اور اپنے لوگوں میں تھی۔ اور اب جب

میں سینٹ مینوئل کو، جو میرے روحانی باپ تھے اور لزارو کو جو نہ صرف خون کے رشتے سے بلکہ روحانی اعتبار سے بھی میرا بھائی تھا کھو چکی ہوں تو اس وقت مجھے احساس ہوتا ہے کہ میں بوڑھی ہو رہی ہوں اور کتنی سرعت سے!! لیکن کیا میں نے انہیں کھو دیا ہے؟ کیا میں بوڑھی ہو رہی ہوں؟ کیا میں موت کی طرف بڑھ رہی ہوں؟؟

• • •

آدمی کو زندہ رہنا ہے اور انہوں نے مجھے جینا سکھایا۔ انھوں نے ہم سب کو جینا سکھایا۔ زندگی کو محسوس کرنا، زندگی کی معنویت کو محسوس کرنا گاؤں کے پہاڑ، جھیل اور گاؤں کے لوگوں کی روح میں اپنے آپ کو ضم کر کے، اپنے آپ کو ان میں کھو کر ان میں زندہ رہنا سکھایا۔ انہوں نے اپنی زندگی سے مجھے گاؤں کے دوسرے لوگوں کی زندگی میں اپنی زندگی کو گم کرنا سکھایا اور میرے لئے گھنٹے، دن، مہینے اور سال جھیل کے بہتے ہوئے پانی کی طرح سبک رو بن گئے اور میں نے محسوس کیا میری زندگی ہمیشہ یونہی رہے گی زوال عمر کا دیو سبک پا میرے سامنے نہیں تھا۔ اب میں اپنی ذات کی تنگنائے میں محصور نہیں تھی۔ میں اپنے لوگوں میں زندہ تھی اور وہ مجھ میں زندہ تھے۔ میں وہی بات کہنے کی کوشش کرتی جو وہ لوگ بغیر کوشش کے کہہ دیتے تھے۔ ان لوگوں سے میرا قرب مجھے ان کا جز بنا دیتا تھا اور میں اپنے آپ کو بھول جاتی تھی۔ اس کے برعکس میڈرڈ میں، جہاں میں لزارو کے ساتھ بعض اوقات جایا کرتی تھی، میرا کوئی جاننے والا نہیں تھا اور اتنے سارے لوگوں کی موجودگی جن سے میں ناآشنا تھی، مجھ میں ایک اجاڑ اور بھیانک تنہائی کا احساس پیدا کر دیتی تھی۔

آج ان یادوں کو، اپنے تجربات کے ذاتی اعتراف کو سپرد قلم کرتے ہوئے مجھے یقین ہے کہ ڈان مینوئل بونو شہید، میرے سینٹ مینوئل اور میرے بھائی، لزارو کو جان دیتے وقت دوسری زندگی پر یقین نہیں تھا۔ یہ عقیدہ جو ہماری زندگی کی سب سے زیادہ متاثر کن طاقت ہے اس پر اعتقاد رکھے بغیر انہوں نے اپنی مایوسی میں جس صبر و استقامت کے ساتھ جو باعمل زندگی گزاری وہ بھی ایک طرح سے اعتقاد ہی تھا۔ انہوں نے اپنی بے یقینی میں بھی بڑی پُر یقین زندگی گزاری تھی۔

مجھے بار بار ایک سوال پریشان کرتا رہتا ہے کہ ڈان مینوئل نے میرے بھائی کو چرچ میں شامل کرنے کے لئے آخر کیوں فریب سے کام نہیں لیا؟ اگر وہ عقیدے سے محروم رہ کر گاؤں والوں کے سامنے اپنے آپ کو باعقیدہ ظاہر کر سکتے تھے تو پھر انہوں نے لزارو کے سامنے ایسا کیوں نہیں کیا؟

میرے خیال میں اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ جانتے تھے لزارو کو وہ یہ دھوکہ نہیں دے سکتے تھے۔ انہیں

معلوم تھا لزارو کے ساتھ یہ فریب چل نہیں سکے گا۔ وہ اُسے صرف سچائی کے ذریعے ــــ اپنی سچائی کے ذریعہ ــــ قائل کر سکتے تھے۔ انکی کوشش لاحاصل ہوتی اگر وہ لزارو کے سامنے بھی وہی مذاحیہ یا المیہ کھیل دہراتے جو انہوں نے گاؤں والوں کی نجات کے لئے کھیلا تھا۔ اس طرح انہوں نے لزارو کو اپنے مقدس دھوکے کے لئے جیت لیا تھا۔ موت کی سچائی کے ذریعہ انہوں نے لزارو کو زندگی کی معنویت کا قائل بنایا۔ اسی طرح انہوں نے مجھے بھی جیتا، انجیلیٹا کربلینو کو، جس نے کسی ذی نفس کو ان کے اس مقدس کھیل کے رازسے واقف ہونے نہیں دیا۔ ذاتی طور پر میں نے ہمیشہ یہی یقین رکھا ہے کہ خدا وندنے اپنی کسی ناقابل فہم اور مقدس مصلحت کی بنا پر ڈان مینوئل کے دل میں یہ یقین پیدا کر دیا تھا کہ انہیں دوسری زندگی پر اعتقاد نہیں تھا اور ممکن ہے آخری سانس کے وقت ان کی آنکھوں سے پردہ ہٹا دیا گیا ہو۔ اور میں، کیا میں یقین رکھتی ہوں کہ اس زندگی کے بعد ایک اور زندگی بھی ہے؟؟

• • •

آج جب میں اپنی ماں کے قدیم مکان میں بیٹھی ہوئی یہ سطور لکھ رہی ہوں، میں اپنے پیچھے پورے پچاس[۵۰] برس چھوڑ آئی ہوں۔ ان گذرے ہوئے برسوں کی روپہلی گرد اُڑ اُڑ کر میری یادوں پر، میرے بالوں پر جو سفید ہو رہے ہیں، جم گئی ہے۔ باہر برف باری ہو رہی ہے۔ برف جھیل پر اور پہاڑ پر گر رہی ہے، میری یادوں پر گر رہی ہے۔ میرا باپ، جو میرے لئے اجنبی ہے، میری ماں، میرا بھائی لزارو، میرا گاؤں، میرے سینٹ مینوئل اور بچارا بلاسیلو، میرا سینٹ بلاسیلو، ان سب کی یادوں پر برف گر رہی ہے۔ اس برف سے ناہمواری دور ہوتی ہے اور سائے مٹتے ہیں کیونکہ برف رات میں بھی اجالا دیتی ہے۔ میری سمجھ میں نہیں آرہا ہے کہ سچ کیا ہے اور جھوٹ کیا۔ مجھے نہیں معلوم میں نے جو کچھ حقیقت میں دیکھا وہ خواب تھا یا جو کچھ خواب کی طرح دیکھا اور سوچا وہ حقیقت تھی۔ مجھے نہیں معلوم سچائی کہاں تھی، اُس میں جو میں جانتی تھی یا اُس میں جو میرا اعتقاد تھا۔ مجھے یہ بھی نہیں معلوم میں کیوں اس برف کی طرح سفید کاغذ پر اپنے ضمیر کو حروف و الفاظ میں پیش کر رہی ہوں جو اس کاغذ پر منتقل ہو کر مجھے خالی چھوڑ جائے گا۔ اور اب مجھے اس ضمیر کو اپنے پاس رکھ کر کرنا بھی کیا ہے؟؟ کیا میں کچھ جانتی ہوں؟ کیا میں کسی شئے پر ایمان رکھتی ہوں؟ کیا میں جو کچھ قلم بند کر رہی ہوں وہ واقعی وقوع پذیر ہوا تھا؟ اور کیا اسی طرح وقوع پذیر ہوا تھا جس طرح میں نے بیان کیا ہے؟ کیا اس کی حقیقت ایک خواب میں دیکھے ہوئے خواب سے زیادہ ہے؟ کیا یہ ہو سکتا ہے کہ اس بھرے گاؤں میں، میں انجیلیٹا کربلینو ہی ایک واحد ہستی ہوں جس پر ایسے خیالات کی یلغار ہوئی ہو جو کسی دوسرے کو چھو کر بھی نہیں گذرے؟ اور یہ لوگ جو میرے آس پاس رہتے ہیں کیا یہ ایمان رکھتے ہیں؟ ایمان کیا ہے؟ کم از کم یہ جی تو رہے ہیں۔ اب ان کا ایمان سینٹ مینوئل

بونتو شہید یہ ہے جو خود ابدی زندگی کی امید کے بغیر جی کر ان لوگوں کو ابدی زندگی کی امید میں چھوڑ گئے۔

سنا جا رہا ہے کہ لاٹ پادری جنہوں نے ڈان مینوئل کو کلیسا کے اولیا میں شامل کرنے کی مہم کا آغاز کیا تھا، اب سینٹ مینوئل کی سوانح حیات لکھنا چاہتے ہیں جو ایک مکمل ولی کی مثالی زندگی کا نمونہ پیش کرنے والی کتاب ہوگی۔ اس سلسلے میں انہوں نے مجھ سے کئی باتیں پوچھیں۔ میں نے انہیں تمام معلومات بہم پہونچائیں سوائے اس المناک راز کے جو ڈان مینوئل اور میرے بھائی کی امانت ہے اور عجیب بات ہے انہیں اس بات کا کوئی گمان تک نہیں گذرا۔ خدا کرے جو کچھ میں اس یادداشت میں لکھ رہی ہوں وہ کبھی ان کے علم میں نہ آئے۔ مجھے اس زمین کے حاکموں سے، تمام دنیوی حاکموں سے خواہ وہ چرچ کے ہی کیوں نہ ہوں، ڈر لگتا ہے۔ لیکن بہر حال میں اس نوشتہ کو یہاں چھوڑے جا رہی ہوں۔ اب اس کا جو مقدر ہونا ہے ہوتا رہے۔

• • •

انجیلیٹا کربلینیو کی یہ یادداشت میرے ہاتھ کس طرح لگی اسے میں پردۂ راز میں رکھنا چاہتا ہوں۔ میں نے اسے اسی شکل میں پیش کر دیا ہے جس شکل میں یہ مجھے ملی تھی۔ زیادہ سے زیادہ میں نے دو ایک جگہ کچھ لفظی ترمیم و تبدیل کیا ہے۔ آپ کو شاید محسوس ہو کہ اس داستان کی کئی ایک باتیں میری تصانیف کے مواد سے مماثلت رکھتی ہیں لیکن اس سے اس داستان کے اصلی اور طبع زاد ہونے پر شک نہیں کرنا چاہئے۔

انجیلیٹا کربلینیو نے اپنے روحانی باپ اور مرشد کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اس پر مجھے شمہ بھر شک نہیں ہے۔ اس کی واقعیت اور سچائی کا مجھے جتنا یقین ہے اتنا سینٹ کو اپنی بے یقینی پر بھی نہیں رہا ہوگا۔ میرے لئے سینٹ مینوئل کی یہ داستان میرے اپنے وجود سے کہیں زیادہ حقیقی ہے۔

اس اختتامیہ کی آخری سطور لکھنے سے پہلے میں مسیح کے ایک فراموش کردہ حواری، سینٹ جوڈاس ــ نام پر مت جائیے ـــــ کے مکتوب کی نویں آیت کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں۔ اس آیت میں بتایا گیا ہے کہ سینٹ میکائیل نے (جو فرشتۂ اعلیٰ اور پیغام بر خدا ہیں) ابلیس (یہاں جسکے معنی ہیں احتساب کرنے اور الزام دینے والا) کو موسیٰ کا جسد دوزخ میں لے جانے سے روکا اور کہا "خداوند خود تمہیں پھٹکارتا ہے"۔ یہ آیت میں نے نقل کر دی ہے اور جو سمجھنے والے ہیں وہ اس کا مطلب سمجھ لیں گے۔

انجیلیٹا کربلینیو نے اس نوشتہ میں اپنی طرف سے بھی کچھ کہا ہے، جو ناگزیر تھا۔ میں چاہتا ہوں اس کے بارے میں دو ایک باتیں کہوں۔ انجیلیٹا نے سوال کیا ہے کہ اگر سینٹ مینوئل اور لزارو اپنے اعتقاد کی نوعیت ظاہر کر دیتے تو کیا گاؤں والے انہیں سمجھ پاتے؟ میرا اپنا خیال ہے گاؤں والے پہلے تو انکی بات کا یقین نہ کرتے۔ وہ ان کے اعمال و افعال میں یقین رکھتے ان کی باتوں میں نہیں۔ کیونکہ عمل کو ثابت کرنے کے

لیے الفاظ کی احتیاج نہیں ہوتی۔ عمل اپنی جگہ خود ظاہر ہوتا ہے اور لیوکرنا جیسے ایک گاؤں میں آدمی کا عمل ہی اس کا واحد اعتراف ہوتا ہے۔ لوگوں کو زیادہ خبر نہیں ہوتی کہ اعتقاد اور ایمان کیا چیزیں ہیں اور انہیں اس کی زیادہ پروا بھی نہیں ہوتی۔

مجھے پورا احساس ہے کہ اس داستان میں، جو ایک ناول کی طرز پر کہی گئی ہے (اگر آپ کو لفظ ناول پر اعتراض نہ ہو تو۔ میں ناول کو صحیح معنوں میں سچی اور معتبر ترین تاریخ سمجھتا ہوں یہی وجہ ہے جب بائبل کو ناول کہنے پر لوگ خفا ہوتے ہیں تو میں ان کی خفگی کا راز سمجھ نہیں سکتا۔ حالانکہ بائبل کو ناول کہنا درحقیقت بائبل کو محض واقعات کی تاریخ وار رپورٹ سے بلند اور ممتاز کرنا ہے) تبدیلی اور رفتار کا گزر نہیں ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ جھیلوں اور پہاڑوں کی طرح، امید اور مایوسی کی حدود سے آگے ثابت قدمی سے قائم رہنے والی سادہ اور برگزیدہ روحوں کی طرح ہر چیز قائم و دائم رہتی ہے۔ اور یہ روحیں پہاڑوں اور جھیلوں کا حصہ بن کر تاریخ سے باہر ایک سماوی ناول میں پناہ گزین ہو جاتی ہیں۔

اونامونو

نومبر ۱۹۳۰ء۔ سلامانکا

بقیہ :- "میں"

کے میری ایک ہی خواہش ہے کہ میں لکھوں۔ پیسے کے لئے نہیں، کسی پبلشر کے لئے نہیں۔ میں بس لکھنا چاہتا ہوں۔ مجھے کسی دھرم گرنتھ کی ضرورت نہیں کیونکہ ان متروک کتابوں سے اچھی میں خود لکھ سکتا ہوں۔ مجھے "کسی گرو" استاد، کسی دیوتا کی تلاش نہیں کیونکہ ہر آدمی آپ ہی اپنا گرو ہو سکتا ہے اور آپ ہی چیلا۔ باقی دکانیں ہیں۔ میں نے ہرے ہرے پتوں اور چنبیلی کے پھولوں سے باتیں کی ہیں اور ان سے جواب لیا ہے۔ میں کاگ بھاشا جانتا ہوں۔ میرا کتا مجھے سمجھتا ہے اور میں اسے۔ مجھے کسی حقیقت، کسی موکش کی ضرورت نہیں۔ اگر بھگوان انسان کو بنانے کی حماقت کرتا ہے تو میں انسان ہو کر بھگوان بناتے رہنے کی بے وقوفی کیوں کروں؟ اگر حقیقت کو میری ضرورت ہے تو میں سمجھتا ہوں وہ ماضی اور مستقبل سے بے نیاز، مکمل سکوت کے کسی بھی لمحے میں مجھے اپنے آپ ڈھونڈ لے گی۔

میں ایک سادے سے انسان کی طرح جینا چاہتا ہوں، چاہنے کا مفہوم نکال کر۔ ایک ایسے مقام پر پہنچنے کی تمنا رکھتا ہوں (تمنا سے عاری ہو کر) جسے ہم عرفِ عام میں "سہج اوستھا" کہتے ہیں اور جو صرف جاننے کے بعد ہی آتی ہے، اور ——

—— میں نہیں جانتا!

گربچن سنگھ

اندھے کی لاٹھی

میں حاضری شیٹ پر حاضری بھر رہا تھا۔ کسی نے کھڑکی کی راہ ہاتھ اندر بڑھایا اور ٹکٹ میرے سامنے رکھ دیا۔ میں نے نظریں اٹھا کر دیکھا تو سامنے قوال خان کھڑا تھا اور کچھ جھینپ سا رہا تھا۔

میں نے تِل کے خاص لہجہ میں اس سے کہا: "خان صاحب آپ آدھا گھنٹہ لیٹ آیا ہے۔"

"کیا بات بولتا ہے بابو صاحب؟" وہ فوراً بولا: "ام دیر سے نہیں آیا ہے۔"

"دیکھو" میں نے دیوار سے ٹنگی گھڑی کی طرف اشارہ کیا: "ساڑھے دس بجا ہے۔"

"ارے بابو صاحب، آپ نہیں جانتا امارا...."

"بس رہنے دو۔" میں نے اسے درمیان میں ٹوک کر کہا: "ہم ٹھیک ٹائم کا حاضری بیٹھایگا پیچھے نہیں بیٹھے گا۔ نہیں تو رپورٹ کر دے گا۔"

قوال خاں کچھ بگڑ کر بولا: "ارے بابو صاب آپ ہمارا رپورٹ کرے گا۔ امارا روزی چھینیگا تو ام تمہارا جان لے لیگا۔"

جانے کیوں اتنی سی بات پر مجھے بہت غصہ آ گیا۔ اور میں اونچی آواز میں بولا: "کیا مارنے کا دھمکی دیتا ہے؟"

وہ بھی اونچی آواز میں بولا: "تو کیا آپ امارا روزی چھینیگا؟"

میں غصہ میں کانپتا ہوا بولا: "ہم آج ابھی تمہارا خلاف میں رپورٹ کریگا۔"

وہ جلا بھنا سا بولا: "ارے بابو صاب، ام بولتا ہے کرسی پر بیٹھ کر پھٹانی مت دکھاؤ۔ ام پٹھان کا بچہ ہے۔ قسم خدا کا ام تمہارا جان لے لیگا۔"

اتنے میں امیر بابو جو دوسرے کام میں مشغول تھے شور سن کر میرے کمرہ میں آئے اور قوال خاں سے پوچھنے لگے: "کاں صاب کاہے کو ہلا مچاتا جی۔ چپ سے بات کرنا۔ بولو کیا بات ہے؟"

"سلام بابو صاب!" قوال خاں کے چہرے پر خوشی کی لہر دوڑ گئی اور وہ امیر بابو سے قربت کا

اظہار کرتا ہوا بولا "خیریت ہے نا بابو صاب۔" اور پھر میری طرف اشارہ کرتا ہوا بولا "دیکھئے یہ چھوکرا بولتا ہے، امارا رپورٹ کریگا۔ امارا روزی چھینیگا" اور اس نے غائر نظروں سے میری طرف گھور کر دیکھا۔

"جاؤ بابا جاؤ۔ تمہارے اُوپر کاہے کو رپورٹ کرے گا" امیر بابو نے اسے ہاتھ کے اشارے سے جانے کو کہا۔

"اچا سلام بابو" قوال خاں نے امیر بابو کو سلام کرتے ہوئے پھر میری طرف کچھ اس طرح گھورا جیسے کچا ہی کھا جائے گا۔

اس کے چلے جانے کے بعد امیر بابو مجھ سے بولے۔ ایسا آدمی لوگ سے زیادہ بات مت کرو جی۔ جو کرنے کا ہے چپ سے کرو۔ یہ لوگ بہت خطرناک آدمی ہے۔ ایک دفعہ کارخانہ میں دو پٹھان لوگ میں چُھری چل گیا تھا۔

"ٹھیک ہے۔" میں نے صرف اتنا ہی کہا۔ اور اپنے کام میں جُٹ گیا۔

تب رات کا ایک بج رہا تھا۔ امیر بابو کرسی پر بیٹھے بیٹھے کہنیوں کے بل میز پر سر ٹیک کر سو گئے تھے۔ میں کرسی سے بیٹھے بیٹھے کھڑکی سے باہر کی طرف دیکھ رہا تھا۔ ماحول میں مشینوں کی گڑگڑاہٹ، بجلی کے کرینوں کی چرمراہٹ ٹرالی کی کھڑکھڑاہٹ اور اسٹیم کی سائیں سائیں کی ملا جلا ایک بے ہنگم سی آواز اٹھ رہی تھی۔ لیکن کمرے میں تنہائی اور سناٹے کا احساس ہو رہا تھا۔ لمحہ بھر کو جو مجھے جھپکی آئی تو یوں محسوس ہوا گویا میں راکٹ میں بیٹھا دُور خلا میں اڑا جا رہا ہوں۔ اچانک راکٹ ایک پہاڑ نما بادل سے ٹکرایا۔ گڑگڑاہٹ کی آواز پیدا ہوئی اور چونک کر میں نے آنکھیں کھول دیں۔ ایسا شک ہوا جیسے قوال خاں کھڑکی کے قریب کھڑا اب بھی مجھے گھور رہا ہے۔ میرے آنکھیں کھولتے ہی وہ دیوار کی اوٹ چھپ گیا۔

دل بُری طرح دھڑکنے لگا۔ میں وہاں سے ہٹ کر مسٹر امیر کے کمرے میں چلا گیا۔ پھر آنکھ جھپکانے کی خواہش نہیں ہوئی۔ قوال خاں کے الفاظ "ام تمہارا جان لے لیگا" میرے کانوں میں گونج ہی رہے تھے۔ میں کچھ پریشانی سی محسوس کر رہا تھا۔ اور رات تھی کہ ٹلنے کا نام نہیں لیتی تھی۔

دوسرے دن مل کا وہی ماحول تھا۔ وہی وقت۔ مزدور ٹکٹ بکس میں اپنی اپنی ٹکٹ ڈال رہے تھے۔ عین اس وقت قوال خاں بھی ان میں کھڑا دکھائی دیا۔ ٹکٹ ڈراپ کر کے وہ چند لمحوں تک کھڑکی کے قریب کھڑا رہا مجھے یوں شک ہوا جیسے وہ مجھے اپنی لال سُرخ آنکھوں سے گھور رہا ہو۔ پھر وہاں سے ہٹ کر وہ اپنے کام پر چلا گیا۔ میں نے اطمینان کی سانس لی۔

تیسرے دن بھی وہ ٹھیک وقت پر کام پر آیا۔ اور ٹکٹ گرا چند لمحے کھڑکی کے قریب کھڑا رہ کر

اپنے کام پر چلا گیا۔

چوتھے دن جب وہ اسی طرح کھڑکی کے قریب کھڑا تھا، میں نے ہمت کر کے اس سے نظریں ملائیں۔ وہ ایک عجیب سے انداز میں اپنے سر کو جھٹکا دیتا ہوا وہاں سے چل دیا۔ میں نے دل میں سوچا، قوال خاں کا غصہ ابھی ٹھنڈا نہیں ہوا ہے۔ وہ مجھ سے نفرت کرتا ہے۔ ممکن ہے وقت پا کر اس کا غصہ اپنے آپ ٹھنڈا ہو جائے۔

اور پھر ایک دن کی بات ہے۔ جب اس حادثے کو ایک ہفتہ بیت چکا تھا، میں بستی کے ایک ادنیٰ سے ہوٹل میں بیٹھا چائے پی رہا تھا۔ ساتھ ہی ایک اخبار دیکھ رہا تھا۔ ہوٹل میں بھیڑ کوئی زیادہ نہیں تھی۔ اکّے دکّے شوقین مزاج بیٹھے گپیں ہانک رہے تھے۔ اچانک ایک کرخت آواز گولی کی طرح میرے کان کے پردوں کو چھیدتی ہوئی دماغ میں جا سمائی "ارے بابو جی سلام"۔

ہاتھ کانپ گیا۔ چائے کی پیالی گرتے گرتے بچی۔ سامنے قوال خاں کھڑا تھا اور بڑی بڑی بھیانک آنکھوں سے میری طرف دیکھ رہا تھا۔ لیکن اس کے سخت اور بھاری چہرے پر اشتیاق کے آثار ہویدا تھے۔ اور ہونٹوں پر مسکراہٹ تھی۔

"سلام...!" میں نے آہستہ سے کہا اور اپنے اگل بغل دیکھتے ہوئے ذرا ہوشیاری سے بیٹھ گیا۔ مجھے یوں شک ہو رہا تھا، جیسے قوال خاں ابھی مجھ پر جھپٹیگا اور میری ننھی سی گردن اپنے چوڑے بھاری پنجوں میں دبوچ لیگا۔ میں چوں بھی نہیں کر سکوں گا۔

وہ واقعی میری طرف بڑھا۔

میں پریشان سا اس کے چہرے کی طرف دیکھتا رہا۔ آنکھیں پتھرا سی گئیں۔ وہ بغل والی کرسی کھینچ کر اس پر بیٹھ گیا۔ اور بڑے پرخلوص لہجے میں بولا "بابو جی آج ام آپ کو مٹھائی کھلائیگا۔"

میں نے سمجھا شاید خان مٹھائی کا مطلب گھونسے اور چانٹوں سے لے رہا ہے میں فوراً بولا۔ نہیں خان صاحب ہم بہت مٹھائی کھا یا ہے۔

"ارے نہیں بابو جی۔ امارا طرف سے تھوڑے ہی کھایا ہے۔ ام آج تم کو مٹھائی کھلائے گا۔" اور اس کے چہرے پر میں نے ایک پرخلوص رفیقانہ جذبہ ابھرتا ہوا دیکھا۔ میں بولا "خان صاحب تم ہم کو مٹھائی کیوں کھلائیگا۔"

"آپ امارا بستی میں آیا ہے بابو جی۔ امارا مہمان ہے" اس نے فوراً بیرے کو آرڈر دیا "او سے چھوکرا بابو کے لئے ایک پاؤ لڈو جلیبی اور پیڑا لاؤ جلدی کرو۔"

"نہیں نہیں۔۔۔!" میں نے اونچی آواز میں چھوکرے کو کچھ لانے سے منع کر دیا، اور قوال خاں سے بولا۔
"خان صاب ہم ابھی ابھی مٹھائی کھایا ہے، ہم آپ کو کھلائیگا۔ آپ کھاؤ۔"
"نہیں یہ کیسے ہونے سکتا ہے بابوجی" وہ بڑی عاجزی سے بولا "ہم آپ کو پہلے گذارش کیا ہے۔ مٹھائی ام کلائیگا۔"
"پھر کیا ہوا خان صاب ہم آپ سے ابھی گذارش کرتا ہے۔" اور میں نے بوائے سے وہی ایک پاؤ لڈو پیڑے اور جلیبی لانے کو کہا۔ قوال خاں یوں خاموش رہ گیا، جیسے میں نے اسے کوئی سرکاری حکم سنا دیا ہو اور انکار و حکم عدولی اس کے بس کی بات نہ ہو۔ وہ عجیب سی بھولی صورت بنائے بیٹھا رہا۔
جب مٹھائی سامنے آئی تو اس نے اس میں سے ایک لڈو نکال کر بڑی عقیدت سے مجھے پیش کیا۔ گویا وہ تبرک ہو اور آہستہ سے بولا۔ "امارا طرف سے کانا ہوگا۔"
میں نے لڈو لے لیا۔
اس نے گپ سے ایک لڈو اپنے چوڑے چکلے منہ میں ڈالا۔ اس کے جبڑے ہلے اور ایک وار میں جیسے سب کچھ اس کے پیٹ کے اندر چلا گیا۔ پھر اس نے جلیبی اٹھائی اور اسی طرح منہ میں ڈالتے ڈالتے اچانک رک سا گیا۔ اس کی نظریں سامنے دیوار پر لگی گھڑی پر ٹک گئیں۔ جلیبی اس نے پلیٹ میں رکھ دی اور کسی گہری سوچ میں ڈوب گیا۔
میں نے پوچھا "کیا بات ہے خان صاب۔۔؟"
"اور کچھ نہیں کچھ نہیں۔۔!" کہتے ہوئے اس نے میری طرف دیکھا اور بولا "معاف کریگا بابوجی۔ اس دن ام آپ کا اوپر بگڑ گیا تھا۔ امارا اس میں کوئی قصور نہیں ہے۔ خدا قسم بابوجی امارا بچہ گھر میں بہت بیمار رہتا ہے۔ بچہ کا خدمت کرنے سے مجبور ہے۔"
میں نے کہا "خان صاب کوئی بات نہیں۔ ہم آپ کی بات کا برا نہیں مانا۔ ہم بھی نوکر ہے، تم بھی نوکر ہے۔ ہم بہت مجبور ہو کر تم کو رپورٹ کا بات بولا تھا۔" اور پھر میں نے پوچھا "اب بچے کی طبیعت ٹھیک ہے نا۔۔۔؟"
"نہیں بابوجی۔!" مایوس کن لہجے میں وہ بولا "اس کا خدا نگہبان ہے!"
"مٹھائی کھاؤ" میں نے اس کے سامنے رکھی ہوئی مٹھائی کی پلیٹ کی طرف اشارہ کیا۔ اور پوچھ بیٹھا "ڈاکٹر کو دکھایا تھا کیا۔۔۔ کیا بولتا ہے؟"
"ڈاکٹر بولتا ہے پیٹ کا بیماری ہے۔" پٹھان کا بچہ کو پیٹ کا بیماری۔ خدا کا قسم یہ ایک عجیب

بات سُنا ام" اور وہ آہستہ آہستہ مٹھائی کھانے لگا۔

میرے اور اس کے درمیان کچھ اِدھر اُدھر کی باتیں ہوتی رہیں۔ تقریباً آدھ گھنٹے تک وہ مجھ سے اپنے دُکھڑے روتا رہا۔ جب جانے لگا بڑی گرم جوشی سے ہاتھ ملایا۔

اس دن سے قوال خان میرا دوست بن گیا۔ وہ جب بھی ڈیوٹی پر آتا، ٹکٹ ڈماپ کرنے کے بعد "بابوجی سلام" کہتا ہوا مجھ سے اپنی عقیدت اور محبت کا اظہار کرتا۔ اس کی آواز دیر تک میرے کانوں میں محبت کا مدھر رس گھولتی رہتی۔ میرا جی چاہتا میں اس سے کچھ باتیں کروں۔ لیکن وقت کی پابندی! وہ سیدھا اپنی ڈیوٹی پر چلا جاتا۔ ہاں کبھی فرصت کے وقت اس پر نظر پڑ جاتی تو گھر بار کی باتیں پوچھ لیتا۔

وہ دکھی لہجے میں کہتا۔ "بابوجی امارا بچہ کا یہ موذی مرض جان لے کے چھوڑے گا۔ ڈاگڈر بابو کا دوائی دیا۔ حکیم صاب کا علاج کرایا، لیکن سب بےسود گیا۔ ام تنگ آ گیا ہے۔"

میں اسے حوصلہ رکھنے کو کہتا۔ "صبر کرو خان صاب۔ خدا بچہ پر رحم کرے گا۔"

وہ میری باتوں کا کافی اثر لیتا۔

اکثر وہ کبھی مجھ سے میرے گھر کے لوگوں کی خیریت پوچھ لیا کرتا تھا۔ اس معاملے میں وہ بڑا دلچسپ واقع ہوا تھا۔

ایک مرتبہ کچھ ایسا ہوا، اہلیہ محترمہ کی بیماری کی وجہ سے مجھے چند دن دفتر سے غیر حاضر رہنا پڑا۔ جب قوال خاں کو امیر بابو کی زبانی یہ خبر ملی، وہ دوسرے ہی دن خیریت پوچھنے کی غرض سے میرے گھر چلا آیا اور ہمدردانہ لہجہ میں بولا "آپ کا زنانہ کا طبیعت اچھا ہے نا بابوجی۔۔؟"

میں نے کہا "ہاں خان صاب"

"اچھا خدا خیر کرے گا۔ امارا لایق کوئی خدمت ہ؟"

"نہیں نہیں، بہت شکریہ!" میں نے کہا۔ اور اس کے بچے کی خیریت پوچھ بیٹھا۔

وہ اپنے دونوں ہاتھ اٹھا کر بولا "اللہ جیسے کرے گا" اس کے چہرے پر ایک عجیب سا جلال اُمنڈ آیا۔

وہ کچھ دیر میرے یہاں بیٹھ کر واپس جانے لگا۔

میں نے کہا "خان صاب چائے پی کر جایئےگا"

وہ بولا۔ "عجیب بات کرتا ہے برادر! ام تمہارا زنانہ کا خیریت پوچھنے آیا ہے چائے پینے کے لئے نہیں۔ پھر کبھی آنے سے چائے پئیگا"

قوال خان نے جاتے ہوئے میرے بچوں کے ہاتھ میں ایک ایک اکنی پکڑا دی۔

ایک دن بی۔ شفٹ میں قوال خاں پھر بڑی دیر سے آیا۔ اڑھائی بج رہے تھے۔ وہ تقریباً آدھا گھنٹہ دیر سے آیا تھا۔ چلچلاتی ہوئی دھوپ اور لُو کی وجہ سے اس کا چہرہ مُرجھایا سا دکھائی دے رہا تھا۔ بدن کے کپڑے پسینہ سے تر تھے۔ دھوپ سے بچنے کی غرض سے اس نے سر پہ ایک گمچھ باندھ رکھا تھا۔ ٹکٹ ڈراپ کرتے ہوئے وہ اپنے گمچھے سے پسینہ پونچھنے لگا۔ پیشتر اس کے کہ میں اس سے کچھ کہوں، وہ اکھڑے اکھڑے لہجے میں کہنے لگا: "بابوجی آج ہم ٹیک ٹائم میں نہیں آیا ہے۔ جیسا مناسب ہو حاضری لگا"

"میں نے پوچھا: بچے کی طبیعت تو ٹھیک ہے نا؟"

"اللہ کے فضل سے سب ٹھیک ہو جائے گا۔" اطمینان بخش لہجے میں اس نے کہا۔ "اب سب ٹھیک ہو جائے گا۔"

میں نے سوچا شاید وہ میرے مشورے پر اپنے بچے کو ڈاکٹر رائے کے پاس لے گیا ہوگا کیونکہ رائے صاحب بچوں کے اسپیشلسٹ ہیں۔

قوال خاں جاتا جاتا رک کر بولا: "بابوجی آج مین روڈ پر خطرناک حادثے کا خبر آپ نے سُنا؟"

"کیسا حادثہ؟" میں نے کچھ تعجب سے پوچھا۔

اوے بابوجی آپ نہیں جانتے! آج ایک غریب بے مراد بچہ موٹر کے نیچے آکر دب گیا۔ اس کا سر پھٹ گیا۔ اس کو ہم لوگ جلدی جلدی اسپتال میں پہنچایا۔ ڈاکٹر اس کا آپریشن کرنے کا ٹائم بولا۔ اس کو خون چاہیئے۔ اور ام اس کو اپنا خون دیا۔ قسم خدا کا بابوجی، امارا لختِ جگر کا موافق سمجھ کر ام اس کو خون دیا۔ اللہ کا فضل ہے اب لڑکا تندرست ہے۔ ڈاکٹر بولا اب وہ بالکل ٹیک ہو جائے گا۔" اور وہ ڈیوٹی پر چلا گیا۔ میں سوچتا رہ گیا، قوال خاں کے دل و دماغ میں کوئی دوسرا ہی لڑکا گھوم رہا ہے۔ میں نے تو اس سے اپنے لڑکے کی خبر پوچھی تھی۔

اس دن تقریباً ساڑھے تین بجے ایک عجیب سا منحوس حادثہ رونما ہوا۔ قوال خاں کے چکرا کر گر جانے کی وجہ سے اس کا ایک ہاتھ مشین کے پٹے میں آ گیا۔ اور ہاتھ کچھ اس طرح اینٹھ سا گیا، جیسے بیلن میں گنے کی گانٹھ پھر جاتی ہے۔

قوال خاں کو فوراً اسپتال پہنچایا گیا۔ مرہم پٹی ہوئی۔ ایکسرے لیا گیا وہ رات قوال خاں نے چھٹپٹاتے ہوئے بتائی۔ سویرے ڈاکٹروں نے ایکسرے دیکھ کر کہا: "ہاتھ کی ہڈیاں بُری طرح ٹوٹ چکی ہیں۔ ہاتھ کاٹنا پڑے گا۔ اس کے سوا اور کوئی چارہ نہیں۔"

مجھے پتہ چلا تھا، قوال خاں نے ڈاکٹر کے اس فیصلہ کو کچھ اس طرح سُنا جیسے کوئی بے قصور قیدی پھانسی کی سزا کا حکم سُن رہا ہو۔

قوال خاں کا داہنا ہاتھ کٹ گیا۔ میں اس سے اسپتال میں ملنے گیا۔ سمجھ میں نہیں آتا تھا میں اس سیدھے سادے انسان سے کیا بولوں، کیا پوچھوں، جس کے سینے میں فرشتہ کا دل تھا۔ لیکن جو غم و درد اور دُکھ سے تڑپ رہا تھا۔ قوال خاں مسکین صورت بنائے مجھے اپنی بڑی بڑی نیم ویران آنکھوں سے دیکھتا رہا۔ میں نے پوچھا "کیا تم نے اس دن اپنے جسم سے بہت زیادہ خون دیا تھا قوال خاں۔۔؟"

اس نے سر کو جنبش دیتے ہوئے کہا "نہیں!"

"پھر چکر کیا گرمی کی وجہ سے آگئے تھے؟"

وہ اسی طرح سر کے اشارے سے بولا "نہیں!"۔

"تب؟" سمجھ میں نہیں آیا، اس سے اور کیا پوچھوں۔

وہ بولا "برادرم ام روزہ میں تھا۔

"روزہ۔!" میں نے الفاظ دوہرائے۔ "روزہ رکھے تھے کیا؟ لیکن یہ تو رمضان کا مہینہ نہیں!"

وہ بولا "امارا لڑکا کے لئے خدا سے دُعا مانگا تھا اور پانچ روزے سے روزہ رکھا تھا!"

"اور اب؟"

وہ کچھ نہیں بولا۔ اس کی نظریں ہسپتال کی چھت کی طرف گڑ گئیں۔ مجھے یوں محسوس ہوا، جیسے وہ اس سلسلے میں اور کچھ بھی سُننا اور بولنا نہیں چاہتا۔ اور وہ اتنا اُوپر اسقدر بلند اٹھ جانا چاہتا ہے، جہاں اسے کوئی بھی ایسی بات سنائی نہ دے جو اس کے یقین کے پایوں کو ہلا دے۔ جس پر اس کا وجود قائم ہے۔ اُسے کوئی بھی ایسی آواز سنائی نہ پڑے، جو اسے چونکا دے۔

باقر مہدی

غزل

کوئی اُمید، توقع نہ کوئی خواہش ہے
ہنوز دل کی تلوّن مزاجیاں نہ گئیں

ہزار داغ مٹے زخمِ دل کے ساتھ مگر
نگاہِ شوق سے غم کی نشانیاں نہ گئیں

ہر ایک ذرّے کو ملتی رہی زباں لیکن
غریبِ شہر کی وہ بے زبانیاں نہ گئیں

بنائی گمشدہ جنّت زمیں پہ انساں نے
مگر وہ قصۂ آدم کی تلخیاں نہ گئیں

+

قمر جمیل

غزل

میرے خدا نے بہت صبر کیا میرے ساتھ
ورنہ کچھ سانحہ کیا نہ ہوا میرے ساتھ

بادِ صبا لے چلی ایک نئے شہر میں
اور مرا قافلہ چل نہ سکا میرے ساتھ

دھوپ جھلستی رہی روح ترستی رہی
خاک اڑاتی رہی تیز ہوا میرے ساتھ

ایک بگولہ کہ ہے جس میں بہت پیچ و تاب
عمرِ رواں کی طرح آج بھی تھا میرے ساتھ

وقت اڑا لے گیا میرے چمن کی بہار
اور مرے دشت و در چھوڑ گیا میرے ساتھ

عمرِ رواں لے گئی میرا سکوں چھین کر
اور مرے صبر کو چھوڑ دیا میرے ساتھ

شہر کی گلیاں نہ تھیں پاؤں کی زنجیر تھی
اور میرا شوق تھا رشتہ بپا میرے ساتھ

مجھ سے میری زندگی آپ الجھتی رہی
ورنہ کوئی مرحلہ اور نہ تھا میرے ساتھ

ایک عجب زندگی مجھ پہ گذرتی رہی
پھر یہ عجب سلسلہ بھی نہ رہا میرے ساتھ

قمر جمیل

غزل

جنہیں میں فریب سمجھوں تیری یادِ مہرباں کے
وہ چراغ بجھ گئے ہیں مِری چشمِ خونفشاں کے

مجھے یاد آ رہے ہیں وہ چراغ جن کے سائے
کبھی دوستوں کے چہرے کبھی داغ رفتگاں کے

چلو موجِ گل سے پوچھیں یہ سراب ہے کہ شبنم
یہ بہار ہے کہ شعلے کسی شوقِ نیم جاں کے

یہ پیالہ ہے کہ دل ہے یہ شراب ہے کہ جاں ہے
یہ درخت ہیں کہ سائے کسی دستِ مہرباں کے

یہ فریب ہے کہ حسرت تیرے غم چشیدگاں کی
یہ طلسم ہیں کہ عالم تیرے غم رسیدگاں کے

محب عارفی

غزل

خرد یقیں کے سکوں زار کی تلاش میں ہے
یہ دھوپ سایۂ دیوار کی تلاش میں ہے

خطا چمن کی کہ ہے مبتلائے لالہ و گل
بہار صرف خس و خار کی تلاش میں ہے

فسونِ نغمہ سہی زخمہ ور کے مدِ نظر
جنونِ زخمہ فقط تار کی تلاش میں ہے

کہاں ہے جلوۂ منزل کدھر کو ہے رہِ راست
نگاہ گردشِ پرکار کی تلاش میں ہے!

صلاح وحشتِ دل اب یہ ہے کہ کھو دوں تمہیں
فلاح گرمیٔ رفتار کی تلاش میں ہے

چھلک چلا ہے قبائے حیا سے اُس کا شباب
شرابِ جرأتِ میخوار کی تلاش میں ہے

وہ نقطہ ہوں جو بھرم ہے نقوشِ ہستی کا
زمانہ کیا مرے اسرار کی تلاش میں ہے

وہ اوج ہوں جو خلل ہے نظامِ پستی کا
وہ جرم ہوں جو سرِ دار کی تلاش میں ہے

خس آزما ہے محبؔ شعلہ زارِ باطل سے
نیا خلیل ہے گلزار کی تلاش میں ہے

ناصر شہزاد

غزل

پوہ کی شب — اک پیڑ میں اٹکا چاند — سنہرا سناٹا
تیری گلی — میرے قدموں کی آہٹ — گہرا سناٹا

یں — سایوں کا سونا مرگھٹ — ڈوبتے دن کی ویرانی
سورج کی جلتی ارتھی — رنگوں کا دسہرا، سناٹا

انگن کے تلکے پر کس کے کومل گجرے کھنکے ہیں
گونج اٹھا ہے میری زخمی روح میں ٹھہرا سناٹا

ٹیلے کے اُس پار کا اجڑا معبد — دو بچھڑے پریمی
نیلی دھند کے خیمے — بجھتی شام کا صحرا، سناٹا

کون تری آواز سنے گا! کون ترے پاس آئے گا
پریت کی راہوں میں اے دل پھیلا ہے بہرا سناٹا

تزانگر — تجھ سے ملنے کی آس — درختوں کی چھاؤں
میں تنہا — دُور اک بجتی بنسی کا لہرا — سناٹا

ناصرؔ ایک مکان کے بند کواڑ — مری دھیمی دستک
سُرخ گلابوں کے گملے — خوشبو کا پہرا، سناٹا

بشیر بدر

غزل

موجۂ گُل کے پیچھے پڑ کر کیوں دیوانی ہوئی ہے مٹی ✦ ٹھوکر کھا کر خود آئے گا جس کی جہاں لکھی ہے مٹی

گلیاں گھُپ ہیں، میدان چپ ہیں اور وہ دیوانہ بھی نہیں ✦ مٹی کا دل بیٹھ گیا ہے کسی کی آج اٹھی ہے مٹی

آنکھیں آنسو۔ دل بھی آنسو، شاید ہم سرتاپا آنسو! ✦ تھوڑی مٹی اور ملا دے ابھی بہت گیلی ہے مٹی

مٹی کا اک اور کھلونا زیست بنانے والی ہے ✦ خاموشی سے دیکھ تو آؤ کس آنچل میں بندھی ہے مٹی

تپتے شعلے گریاں شبنم، یہ دو دلوں کے درد کی ساتھی ✦ صبح سے شب تک جلتی ہے اور رات گئے روتی ہے مٹی

آہن جیسی دیواریں ہوں یا انسان کا جسم خاکی ✦ مٹی کی فطرت آزادی ہے قید نہیں رہتی ہے مٹی

چاند کی پریاں آنکھ بچا کر نور چرانے آئی ہیں ✦ پھولوں کے رنگین ہاتھوں سے دیواروں پر لگی ہے مٹی

پچھلے سال یہیں بہت سی ٹوٹی قبریں منہ کھولے تھیں ✦ دھرتی کے زخموں کو کتنی جلدی بھر دیتی ہے مٹی

میں ٹھہرا مٹی کا مادھو۔ جا دیوانی راہ لے اپنی ✦ تو سونے چاندی کی مورت۔ خود کو کیوں کرتی ہے مٹی

دل پر تو ہے عقل کا قبضہ۔ کتنی بار اسے سمجھایا ✦ دنیا سے سمجھوتہ کر لے۔ کیوں ناحق ڈھوتی ہے مٹی

یہ جو دل سے نازک تر ہے پہلے اک پتھر کا بت تھی ✦ صدیوں یہ آنکھیں روئی ہیں صدیوں تک بھیگی ہے مٹی

ہر ذرے میں راز نہاں ہے گو مٹی کے تم ہو کھلونے
اک اک شعر میں بدر تمہارے جیسے بول رہی ہے مٹی

بشیر بدر

چھیڑ اِن سے نہ کر ہوائے وصال ✦ سو چکے عمر بھر کے جاگے
ایک مدت سے ہم غریبوں پر بند ہیں زندگی کے دروازے

چاند، تارے، یہ روشنی کے پھول
ہجر کی شب بنے ہیں انگارے!

○

منظر امام

تشکیک

اب تلک بار گہہِ ظلمتِ آلام ہے دل
فکرِ دوراں سے غمیں، دردِ محبت سے حزیں
اپنے یاروں نے لب بار کھلا ہے آنکھوں میں جسے
جانے "مشرق کی کمیں گہہ" میں وہ دن ہو کہ نہیں؟

اسد محمد خاں

"نومنزلہ بلڈنگ"

زمیں کا رقصِ پیہم، سردِ لوہے کی نکیلی کیل، زنجیرِ کشش، شانے ـــ اور اک نومنزلہ بلڈنگ
اور اُس نومنزلہ بلڈنگ کو اپنے ناتواں شانوں کی باقیماندہ قوت سے سنبھالے
اس فسردہ شہر کی سب سے بڑی فٹ پاتھ پر ٹانگیں پسارے
ہر گذرتے واہمے کو تکنے والا ـــــ میں!

●

یہ برفیلی ہوا تھی ؛ یا کوئی لمحہ ـــ
صبا رفتار لمحہ، برق دَم لمحہ ـــ
جو میری انگلیوں کے درمیاں سے خواب کی مانند گذرا ؟
کیا مرورِ وقت جاری ہے ؟

●

مرے لاغر بدن میں کون ناخن گاڑتا ہے ؟
کیوں زمیں بیخ بستہ زمہریروں میں میرے پاؤں جکڑے ہے ؟
میں آخر کون ہوں ؟ ـــ میں کون ہوں ؟ اور نام . . . .
میرا نام کیا ہے ؟ کیا میں زندہ ہوں ؟

●

میں زندہ ہوں ! میں زندہ ہوں ! میں اپنی چیخ سن سکتا ہوں :
" اک پل کے لئے ٹھہرو ! بس اک پل کیلئے ٹھہرو
" کہ اس دومنزلہ بلڈنگ سے اپنے ناتواں شانوں کو
" میں آزاد تو کر لوں !"
میں کہتا ہوں ــــ میں سنتا ہوں
مگر وہ گُرگ بہ پالحہ ہوا کے دوش پہ اڑتا چلا جاتا ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ یہ دومنزلہ بلڈنگ !!

●

مرے مالک میں تنہا ہوں ! میں تنہا ہوں !!
مری جانب بڑے بے رحم سناٹوں میں لپٹی شام بڑھتی آرہی ہے، میں گرا جاتا ہوں۔
بولو ! کیا میں لمحوں کی ابابیلیں اپنی مٹھی میں جکڑ لوں ؟
کیا میں اس دومنزلہ بلڈنگ کو اپنے ناتواں شانوں سے نیچے پھینک دوں ــــ
اٹھ کر کھڑا ہو جاؤں ؟
مگر میں نے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔
مگر میں نے تو اس دومنزلہ بلڈنگ کی خاطر ناخنوں سے نیو کھودی تھی !!!

●

اسد محمد خاں

آدھی رات کا سورج

کسی چوکھٹ پہ چوکیدار لاٹھی کھٹکھٹاتا ہے
وہ کھڑکی کھل گئی
اک ریلوے انجن، ٹھکی ہاری بسیں، ہوٹر
تمہاری الجھنیں، محروِ میاں، کج بحث کتے
پھر قطار اندر قطار آئے
وہ کھڑکی کھل گئی
پھر زمہریری موت در آتی چلی آئی !!

•

تمہارے صحن میں کیلے کے پتّے جانکنی میں سر پٹکتے ہیں
سنا؟ پھر بلیاں اُس ٹین کی چھت پر ہراساں پھر رہی ہیں
مہرِ عالم تاب کی پہلی کرن کے جاگنے تک
موت ہر ذی روح ہر بے روح کو ڈستی چلی جائے گی۔

•

لیکن — وقت کے اِس بے اماں گوشے میں تم اب جی سکو گے !
تم، جو کل تک زمہریری موت کی زد پر رہے
اِس آن اک سورج کے مالک ہو:
کسی نے اِس دریدہ آستیں پر آج اک آنسو سجایا ہے !!

•

اسد محمد خاں

اوشادرشن

میں لمحہ لمحہ جیتا تھا
میں لمحہ لمحہ مرتا تھا
اور ہر جانے والا لمحہ
ہر آنے والے لمحے سے
چُپکے چُپکے کہہ جاتا تھا،
"یہ مورکھ چین نہ پائے گا!
جن لمحوں نے اس مورکھ کو
جگ بیتے سکھ کا وچن دیا
کبھی جیتا ہے، کبھی مرتا ہے

پراب کی سال یہ برکھا رُت کچھ ایسے لمحے لے آئی
جن لمحوں کی ہمراہی میں
تم مَن کٹیا تک آ پہنچیں
تم برکھا تھیں ــــ تم اوشا تھیں
تم آئیں تو اس ہردے کا پل پل جلتا شمشان بجھا
تم آئیں تو من کٹیا میں شیتل کرنوں کے کنول کھلے
تم سرسوتی کا درشن تھیں

تم گوکل بن کی مُرلی تھیں
تم ہار سنگھار کی ڈاری تھیں

تم آئیں میں نے گیندے کے سب سوکھے پھول سمیٹ لئے
پھر اپنی روج کٹی سے پرے
اک اونچے پیڑ پہ رکھ آیا
جب بھادوں کی گھنگھور گھٹا
اس اونچے پیڑ پہ برسے گی
یہ لمحوں کی سڑتی لاشیں
یہ ٹوٹے وچنوں کی لڑیاں
سب پتی پتی ہو کر
جل دھارا میں بہہ جائیں گی
اور ساگر سے مل جائیں گی

●

ساقی فاروقی

مردہ خانہ

میری رگوں میں خنک سوئیاں پروتا ہوا
برہنہ لاشوں کے انبار پر سے ہوتا ہوا
ہوا کا ہات بہت سرد، موت جیسا سرد
وہ جا رہا ہے وہ دروازے سر پٹکنے لگے
وہ ملبہ ٹوٹ گیا سائے ساتھ چھوڑ گئے!
وہ ناچتے ہوئے بھیجے کسی رقیق سے تر
وہ رینگتے ہوئے بازو وہ چیختے ہوئے سر
وہ ہونٹ نیم تراشیدہ دانت نکلے ہوئے
وہ نصف دھڑ چلے آتے ہیں رقص کرتے ہوئے
وہ جسم سہمے ہوئے بند مرتبانوں میں
جو بات کی تو انہیں تیز و ترش زہر ملا
جو چپ ہوئے تو انہیں سولیوں پہ ٹانگ دیا!
چھپی ہیں سینکڑوں بد روحیں ان فضاؤں میں
وہ گھورتی ہوئی آنکھیں کہیں خلاؤں میں

زمیں کے مالکِ دیرینہ کی تلاش میں ہیں
جراحتوں کے نشاں ہر خمیدہ لاش میں ہیں
بس اک صدا چلی آتی ہے ہر جراحت سے!
یہ سارے زخم مقدّر ہوئے ہیں موت کے بعد
سکونِ لفظ و بیان و سکوتِ صوت کے بعد۔!
بڑی لباند ہے ٹھٹھری ہوئی ہواؤں میں
میں گھر گیا ہوں لہو چاٹتی بلاؤں میں
وہ اک بریدہ زباں آئی لڑکھڑاتی ہوئی
ہنسی، ڈراؤنی سرگوشیوں میں کہنے لگی
تم اپنی لاش لئے بھاگ جاؤ جلدی سے،
یہ سن سکو گے کہ ہیں موت کے فسانے بہت
متاعِ جسم سلامت کہ مردہ خانے بہت

●

ساقی فاروقی

زندہ پانی سچّا

پُل کے نیچے جھانک کے دیکھو آج ندی طوفانی ہے
بپھری لہریں جھاگ اڑاتی ہیں، کیسا زندہ پانی ہے!
اور بھنور پُل کے بے رنگ ستونوں سے ٹکراتے ہیں
جن پر بوجھ ہے اِس پل کا وہ شانے ٹوٹے جاتے ہیں
وہ اک کُبڑا پیڑ ندی پر یوں جھک آیا ہے جیسے
ایک کنارہ آگے بڑھ کر دوسرے سے ملنا چاہے
دور اک مینڈک چیخ رہا ہے "خطروں سے آزاد ہوں میں
اُس سے بڑھ کر غارت گر طوفان نظر سے گزرے ہیں
اک پانی کا سانپ نجانے کب سے اسکی تاک میں ہے
وہ بھی جانتا ہے یہ راز کہ ملنا آخر خاک میں ہے
ایک قمیص چلی آتی ہے جانے کہاں سے بہتی ہوئی
جس میں ناخن گاڑ دیئے ہیں اب اک آبی جھاڑی نے
تہہ میں جاکر ڈھونڈ ہی لے گی قربت اپنے آقا کی

اک بہتے دروازے پر اک زخمی بلّی بیٹھی ہے
جو آنے والے لمحوں کی بابت سوچتی جاتی ہے
سوچتے سوچتے اسکی آنکھیں ہو جائیں گی سحر زدا
اور اسکے بالوں کا ریشم پانی میں مل جائے گا
لہر کی اک دیوار گری اور بلبلے دب کر ٹوٹ گئے
جن کی پھوٹتی آنکھوں سے کچھ خواب نکل کر بھاگ چلے
یہ خوابوں کے دیکھنے والے آخر کیوں نہیں سوچتے ہیں
سب افسانے جھوٹے ہیں سب خواب بکھرنے والے ہیں
اس لافانی جھوٹ کے پیچھے سچ ہے اگر تو اتنا ہے
یہ سب کچھ ہوتا رہتا ہے پانی بہتا رہتا ہے

●

جدائی کا گیت

بلراج کومل

ہوا تیز تھی
خشک پتے اڑے
خشک پتے اماں کے لئے
صحنِ گلشن کی اجڑی زمیں پر
جلی گھاس پر
ہر فسردہ روش پر
بھٹکتے رہے شورشِ جسم و جاں تک

انہیں جستجو تھی
کسی گوشۂ پُرسکوں کی
جہاں وہ محبت کی، ہمسائگی کی تمازت سے جلتے
فنا سے گلے مل کے ہنستے، مچلتے
فغاں کی حدوں سے پرے
خامشی کی حسیں وادیوں میں اترتے
ہوا تیز تھی
جب چلی تو
جدا کر گئی ایک کو دوسرے سے
جدا کر گئی ایک کو دوسرے سے

یہاں ان کے دردِ نہاں کی
کوئی داستاں آج باقی نہیں ہے
یہاں ان کے سود و زیاں کی
کوئی داستاں آج باقی نہیں ہے!

+

باقر مہدی

منزل کے آگے

ہر شے سے شناسائی کا ملتا ہے سراغ
ہر بات پہ یادوں کا گماں ہوتا ہے
ہر ایک تجربے کے جلو میں اب تو
پہچان کے دھندلے سے نشاں ملتے ہیں
جیسے کہ ہر اک حادثۂ دل کے ساتھ
بکھرے ہوئے خوابوں کا پتہ ملتا ہے
ہر ایک نئے دوست سے مل کر اکثر
بچھڑے ہوئے یاروں کا خیال آتا ہے
دھڑکن تو نئی ہوتی ہے دل کی لیکن
سویا ہوا اک درد چمک اٹھتا ہے

ہنگامہ نہیں ایک قیامت آئے
صدمہ ہو کڑا، صبر کی طاقت نہ رہے
محسوس یہ ہوتا ہے نئی بات نہیں
شاید کہ بہت دیکھ چکے دنیا ہم
رہبر کا نہ رہزن کا خطر باقی ہے
ایسا تو نہیں اب کوئی منزل نہ رہی!

باقر مہدی

کتنے اس دیوتا کے پجاری
کتنے دیوتا اسکے دوانے
اپنے کو سمجھے وہ سکندر
جس کے سر پر اس کا تاج

سیدھی سی خاموش حسینہ
وہ بھی اس دیوتا کی پجارن
کون بتائے اس مورکھ سے
دو دن کی ہے ساری دھوم
آج اُس کی کتنی تصویریں
دیواروں پر لٹکی ہیں
کل پنساری اس کاغذ میں
دے گا آٹا دال، نمک

کتنے شاعر ڈھول بجا کر
ناشر اور لیڈر کے پیچھے

گا گا کر اک شور مچا کر
دور پڑے ہیں بے دم ہو کر
اور فقط یہ سوچ رہے ہیں
شاید انکے نام ہوں روشن
بڑے بڑے ایوانوں میں
لیکن یہ سب نام کے رسیا
اتنی چھوٹی بات ہیں بھولے
پل بھر کو گر چمکے تھی تو
ریت کے ذرے ہیرے بن کر
صحرا میں چمکا کرتے ہیں

فن کی دیوی، وقت سا ناقد
دونوں سب کچھ دیکھ رہے ہیں

+

قمر جمیل

نیل کا سیلاب

یہ محل یہ نقیب یہ خدام • اور یہ شمعدان یہ گلفام
سائے کی طرح شمعدان کے ساتھ • ایستادہ وہ دست بستہ غلام
نیلگوں پیرہن میں خواجہ سرائے • دستِ نازک میں خلعتِ انعام
یہ صراحی یہ سیمگوں سائے • پردۂ در پہ ارغوانی جام
نقشِ دیوار، مانی و بہزاد • پا بہ زنجیر رستم و بہرام
طاقِ ایواں میں جھلملاتی ہوئی • روشنی کچھ کبود کچھ گلفام
آئینوں میں وہ پیرہن زرتار • سرسراتی ہوئی ادائے خرام
وہ زمرد کی کشتیوں میں دھواں • عود میں بس گئے ہوں جیسے مشام
رات کا کل کی ہر شکن میں اسیر • آنکھ پر نور آفتاب حرام
نازِ شیریں کا آئینہ دیوار! • دستِ فرہاد کی طرح محراب!
تارِ مطرب ہیں ناوک پرفن • بنچے ہاتھ میں لئے زہراب
صندلیں کرسیوں پہ جلوہ طراز • سرزمینِ عراق کے مہتاب
زر و گوہر کی طرح دامن میں • ہائے بغداد کے حسین گلاب
تاج میں دامنِ گہر غلطاں • تخت پر کاوشِ ہنر لے خواب
ناگ کی طرح پیچ کھائے ہوئے • وہ عصائے شہنشہی بیتاب
وہ حبش کے غلام برق انداز • جیسے فرماں رواؤں کے آداب

خنجرِ خونفشاں نئے جلاد + ابنِ آدم کے خون سے سیراب
تخت پر کوئی ایسے جلوہ فگن + خواب میں جیسے حکمراں کہلائے
اور چاہے کہ صحبتِ شب کو + ہر قبیلے سے شہرزاد آجائے
اولِ شب سے منتظر ہے نگاہ + صبح سے پہلے ہر کلی کھل جائے
رقص کرتی ہے مطربہ جیسے + اپنے ہاتھوں میں آفتاب اٹھائے
پھر زمیں پر یہ فیصلانِ حرم + جن کے ترکش سے آسماں تھرائے
صبحِ فردا کے خوابِ نوشیں میں + جاگتے ہوں ابوالحسن جیسے
رقص کرتے ہیں خواب میں طاؤس + پاؤں میں باندھ کر چمن جیسے
چترِ شاہی کا عکس گلیوں پر + دشت میں آہوئے ختن جیسے
سرزمینِ عراق کے فرزند + ایک عالم پہ خندہ زن جیسے
جنگجو بستیوں میں شہروں میں + کوہساروں میں خیمہ زن جیسے
اُڑ رہے ہیں ہواؤں میں پرچم + ناگ لہرا رہے ہوں پھن جیسے
کوہ و صحرا میں زلزلے بے چین + آسمانوں میں اہرمن بیتاب
تخت، میزان، سیف، ظلِ اللہ
اور دریائے نیل کا سیلاب

+

گوہر نوشاہی

سانپ آکاٹ مجھے

سانپ! آکاٹ مجھے ایڑی پر
میں تجھے دانۂ گندم کی قسم دیتا ہوں
شہر کے اونچے مکانوں پہ چمکتا سورج
مجھ سے کہتا ہے کہ "تو ننگا ہے"
اور مری روح مجھے کہتی ہے
"جسم کو ڈھانک، مری شہر میں تذلیل نہ کر"
مجھ کو احساس ہے میں ننگا ہوں
صبح کے نور کے مانند مجھے
کوئی ملبوس ازل سے نہ ملا
سبز پتوں نے سہارا نہ دیا

سانپ! آکاٹ مجھے
بخش دے موت کا ملبوس مجھے
دیکھ، اب جسم مرا
دن کی گرمی سے جلتا ہے کبھی
اور پھر رات کی سردی سے ٹھٹھرتا ہے کبھی
اور مری روح مجھے کہتی ہے
"جسم کو ڈھانک مری شہر میں تذلیل نہ کر"

سانپ! آکاٹ مجھے ایڑی پر
اور مرے جسم کو گھلتا ہوا تانبا کر دے

صبح کا نور جسے دیکھ کے شرما جائے
اور مری روح کہے
اب تجھے موت نہیں آئے گی
میں تجھے دانۂ گندم کی قسم دیتا ہوں

ذوالفقار احمد

راتوں کا ساتھی

پھر میں تھا اور میری جلتی ہوئی شام تھی
گرم کیفے سے اٹھتی ہوئی دھوپ جیسی ہوا
جس میں چائے سے اڑتی ہوئی پیالیوں کا دھواں
اور ماچس کی جلتی ہوئی تیلیوں کی مہک
زرد چہروں کی سسکار
مرجھائے پودوں کی سانسیں ملی تھیں
شام ڈھلنے لگی
اور میں کیفے سے نکلا تو وہ ایک کھمبے سے لٹکا ہوا تھا
وہ ہر چلتے سائے میں تھا
وہ کاروں سے اٹھتی ہوئی دھول میں بس گیا تھا
دور تک پھیلتے روزنوں میں کہیں شام تھی اور کہیں جیسے سورج
ابھی تک جواں تھا
میں وہیں پر کھڑا دیر تک اس کو تکتا رہا
وہ ہر شے میں موجود ہے
وہ کہیں بھی نہ تھا۔

محب عارفی

احساسِ خواب

اے دل اے یار غارِ تنہائی + اے دل اے شہریارِ تنہائی
اے ادا فہمِ عقل و ہادیِ ہوش + ہمدم رہبردانِ وادیِ ہوش!
سامعِ شورہائے وہم بے خروش + قائلِ فنِ گفتگوئے خموش
تجھ میں ہے کائنات کی ہلچل + اور تو ہے نگاہ سے اوجھل
جیسے شیشے سے مے چھلکتی ہو + اور شیشہ نظر سے مخفی ہو
اس جگہ ہر دوئی ہے افسانہ + تیری محفل ہے آئینہ خانہ
جب قدم اس جہاں میں رکھتے ہیں + وجد میں فلسفے تھرکتے ہیں
تمکنت کی فضا سے اکتا کر + سانس لیتا ہے جب یہاں آ کر
خرقۂ اتقا اترتا ہے + زاہدِ خشک رقص کرتا ہے

تیری خلوت میں ذہن ڈھلتے ہیں
آج اے ہم بھی تجھ سے کھلتے ہیں

ہم کو ہر شکل تھی بلا جب تک + شکل گر تھی سیاہیِ شب تک
قہر جب تک تھی تشنگی ہم پر + خندہ زن تھے سراب بھی ہم پر
تلخ جب ہم پہ ہر حقیقت تھی + ہم پہ گذری ہے ایک عمر ایسی
اک زمانہ رہا ہے گرمِ جفا + ہم سے پا کر ہمارے غم کا پتا
ہم سے ــ پا کر ہمیں شہیدِ یقیں + ایک عالم رہا ہے برسرِ کیں
دیکھ کر ہم کو بارِ ہوش سے پست + تھا ہر اک نشۂ غرور میں مست

ہم کو سائے بھی سخت لگتے تھے + ہم کو دانے درخت لگتے تھے
ذرہ صحرا کا روپ بھرتا تھا + قطرہ دریا بنا گزرتا تھا
موج طوفاں کے دوش پر تھے سوار + عرش پر تھا دماغ گرد و غبار
سب کے سب ہو گئے تھے بیگانہ + ہوش نے کر دیا تھا دیوانہ
جال ایسا نہیں رکھا تھا + ہم سے خود ہم کو چھین رکھا تھا
وسعتِ بحر و بر میں ہیچ تھے ہم + بلکہ اپنی نظر میں ہیچ تھے ہم

کچھ نہ تھا جس پہ اک نقاب تھے ہم
بحرِ ہستی کے اک حباب تھے ہم

لیکن اے مقطعِ فسانۂ ہوش + اے دل اے شمعِ یاس خانۂ ہوش
صبح ہوتی ہے ہم شب سے شروع + انتہا ہر غروب کی ہے طلوع
ہو کے بیزار جور بے جا سے + تنگ آ کر غرورِ دریا سے
مائل آخر ہوئی نگاہِ صدف + اپنے گنجینۂ خفی کی طرف
اپنے جلوے سے ہم ہوئے سیراب + اٹھ گئی روئے ماسوا سے نقاب
کیا بتائیں عجیب نقشہ تھا + سارا عالم سمٹ کے نقطہ تھا
ہو گئی بزمِ ناز زیر و زبر + ہم نے پھیری جو اُس طرف سے نظر

سنگ ہا رنگ سوز و ساز گرفت
عشوہ ہا صورتِ نیاز گرفت

اپنی رعنائیوں میں گم ہیں ہم + فق سا ہے رنگِ چہرۂ عالم
ہم سے ہے محو دامن آلائی + ہر طرف شیوہ زلیخائی
یہ مہ و مہر یہ حسیں تارے + یہ بصارت فریب نظارے
اِن کی دنیا میں ہم نے دیکھا ہے + تیرگی کے سوا دھرا کیا ہے
جسم پر ان کے نور کا ریشم + ہے فقط اس لئے کہ دیکھیں ہم
دیدنی ہے ہمارا کیفِ خرام + جھک کے کرتی ہیں جب فضائیں سلام

عرش کہتا ہے ساتھ ساتھ ہوں ہم + فرش اٹھ اٹھ کے چومتا ہے قدم
تاکہ سیرِ چمن کو ہم آئیں + صف بہ صف ہیں چمن کی سلمائیں
صید دامِ مشام ہے نسرین + ہم پہ مرتی ہے رات کی رانی
اپنے دستِ ہوس میں ہم لے لیں + ہر کھنبیلی ہے اس تمنا میں
"ہم ہیں تصویر آرزو کے فشار" + ہم سے کہتا ہے ہر کلی کا ابھار
سب ہماری نظر کے ہیں شیدا + کیا کنول کیا گلاب کیا چمپا
اپنی تخیل کی یہ کیاری ہے + ہاں یہاں ہر کلی ہماری ہے

ابتدا ہم ہیں انتہا ہم ہیں
اپنے کونین کے خدا ہم ہیں

دیدۂ بے آگہی سے نم اپنا + کوئی کیا ہو شریکِ غم اپنا
چوٹ بے ضرب ہے ستم ہے یہی + بے حقیقت ہے غم بھی غم ہے یہی
آہ وہ خستہ دل کدھر جائے + ششِ جہت جس کے خوں سے بھر جائے
تیر غم سے جگر نہ چھن جائے + جب حقیقت مجاز بن جائے
اُس میں رہتا ہے بحر نہ زیر نہ بم + اُن وہ نغمہ جو سُن لیں غور سے ہم
چھو دیں ہم جس شعاع کو کٹ جائے + پاؤں رکھدیں جہاں زمیں ہٹ جائے
گرچہ ہم خود میں اک سراب یقیں + ہم سے باہر جہاں میں کچھ بھی نہیں

ایک جالا فریب کا یکسر
اپنے تارِ نگاہ سے بُن کر
ہم نے دنیا اسی کو جانا ہے
اپنی ہمت کا کیا ٹھکانا ہے

ابن الحسن عظیم آبادی

نروان

سکوتِ سنگلاخ سے صدا اٹھی،
کہاں ہو تم؟

صدا اٹھی یہ تیرسی
خلا میں کھینچ کے گر گئی

کہاں ہو تم؟

وطن بدوش دوستو
یہ جسم زار و ناتواں
یہ کلبۂ حزیں یہی، یہی تو ہے
یہیں تو تھے، یہیں تو ہیں، وطن کہاں؟

مگر کبھی وہ دن بھی تھے
کہ ہر طرف تھی حسن و لطفِ باہمی کی چاندنی
کھلی ہوئی
گلی گلی تھی راگنی
یہ دلکش و حال منسلک تھی زندگی
اور اُس میں ایک سمت کو بہاؤ تھا

یہ قید و بندِ ذات یہ مہیب فاصلے نہ تھے
ہم اپنے واسطے تھے یوں نہ اجنبی
نہ آج کی سی بے رُخی نگاہِ روز و شب میں تھی
سکوت قعرِ ذات سے صدا اٹھی ہے چیختی
مثالِ برق ٹوٹتی
وطن بدوش دوستو، کہاں ہو تم؟

بہاؤ تھا کہ اک لکیر کی اسیر زندگی؟
رہٹ ہو جیسے کوئی بے جہت رواں
وطن، مہد، کنارِ یار اور لحد
یہی تو تھی
وہ بند آب زندگی
وہ جس کو سیلِ عصر نو نے آلیا ____
یہ سیلِ زہرِ مہر دیکھ کیسا درنگار ہے
فلک فلک حیاتِ جلوہ بار بے کنار ہے
افق افق شعورِ ممکنات بے قرار ہے
ازل کے روز ہی انا کا بار جب اٹھالیا
تو اب شکایتیں ہیں کیا
وطن بدوش دوستو چلے چلو
کھلے ہیں گرچہ بابِ ماہ و کہکشاں
ہے دشتِ روز و شب اگرچہ بے کراں
اکیلے جائیے کہاں!
اکیلے جائیے کہیں

تو لوٹ آیئے یہیں
یہ محورِ کشادِ رقصِ زندگی
یہ جسمِ زار و ناتواں
یہ کلبۂ حزیں یہی
— یہی تو ہے
وطن بدوش دوستو
یہیں رہو
یہیں سے ساری ابتدا
یہیں تمام انتہا
یہیں کہیں کھلے گا درِ نجات کا
درِ فرازِ معرفت
وہ شہ نشیں جہاں سے دیکھتے رہیں
مدام رقصِ لامکاں
مدام رقصِ لامکاں

٭

سیّد مراتب اختر

دھرتی ماتا

اپنا جیون گذارا، تیری گود میں بیٹھ کر دکھ ہے
شانتی کے ستارے چُنے تجھکو اپنا سمجھتا رہا
یہ میری بھول تھی
آجکل ماں کو ماں جاننا بھی بڑی بھول ہے

جب کبھی میں چلا تو نے میرے لئے
اپنی آغوش کو وسعتیں بخش دیں
جنگلوں کے مہکتے گلوں،
کوہساروں سے گرتے ہوئے پانیوں
بھاری چٹانوں نے جھک جھک کے میرے چرن چھُو لئے
اور میں یہ سمجھنے لگا
تو ہے میرے لئے
خیر یہ بھی مری بھول تھی

گھنگھروؤں کی چھناچھن
اَن دیکھے چاندی سے جسموں کے زاویئے
اور راگوں کی کومل سُروں نے

اپنی باہیں اٹھا کر مجھے کچھ کہہ
اِن کے چاروں طرف دوڑتی
سُرخ اینٹوں کی مضبوط دیوار کو نیند آنے لگی
اور میں دیر تک
ایک سوکھی ہوئی آب جو کو بڑے غور سے دیکھتا رہا
میرے کانوں کے سوراخ
میری لرزتی ہوئی انگلیوں کے تلے دب گئے
میری پلکوں سے اک ڈولتا بوجھ پھسلا، گرا
بجھ گئی ایک جلتی ہوئی آرزو کی چتا

جنگلوں کے مہکتے گلو
کوہساروں سے گرتے ہوئے پانیو
اے چٹانو! یہ دیکھو کہ مجھ سے میری ماں کی آغوش بھی چھن گئی

محمد علوی

گونگی

"کہاں جاتے ہو" رستہ ٹوکتا ہے
گلی کا موڑ کہتا ہے "رکو بھی"
"کہو کیسے ہو" کھڑکی پوچھتی ہے
کبھی یہ چپ بھی مجھ سے بولتی تھی
مگر کچھ دن سے گونگی ہو گئی ہے!

•

"آنکھ کھلی تو"

بستی میں منہ اندھیرے کوئی
رو رو کے کہہ رہا تھا" لوگو
وہ چاند جس کی آرزو میں
ہم لوگ جاگتے رہے تھے
وہ چاند آ کے جا چکا ہے!"

محمد علوی

اتفاق

تم سے بچھڑتے وقت میں نے
سوچا تھا کس طرح جیوں گا
کس کس سے چھپ کے رہ سکوں گا
آنسو کہاں کہاں پیوں گا
گھر میں اگر کسی نے پوچھا
"کیا بات ہے اداس کیوں ہو"
ڈرتا تھا کہ رو پڑوں گا
لیکن یہ اتفاق دیکھو۔
میں گھر گیا تو میرے گھر کا
ایک ایک فرد رو رہا تھا!

•

بل کرشن اشک

لکشمی (ایک سانیٹ)

ماں تیرے قدموں کے نیچے ایک کنول جس کی پنکھڑیاں
مرجھائی جاتی ہیں ـــــ اجلے پانی پر رویا کرتا ہے
تیرے دائیں ہاتھ سے چھٹتی ہیں جب چاندی کی پھلجھڑیاں
یہ بے چارہ چہرہ اوپر کر کے سرد آہیں بھرتا ہے

جھیل کی نیلی نیلی لہروں میں آنسو گم ہو جاتے ہیں
دھندآہوں کی تیرے کنگن کی کرنوں میں گھل جاتی ہے
دونوں ساتھی سونڈ اٹھا کر اکثر اسکو سمجھاتے ہیں!
روتا رہ رونے سے پہلے تن کی مٹی ڈھل جاتی ہے

تیرا سارا بوجھ کنول کی گھائل پنکھڑیاں سہتی ہیں
پھر بھی تیرے چاروں ہاتھ ترا دل ان سے دور بہت ہیں
من ہی من یہ پنکھڑیاں اک دوجے سے کہتی رہتی ہیں
اب یہ بوڑھا بوجھ اٹھانے سے ہم بھی مجبور بہت ہیں!

سوچ رہا ہوں اک دن ہو جب سبھی پنکھڑیاں لے بھاگے گی
سوچ رہا ہوں جب یوں ہو گا تو یہ پاؤں کہاں رکھے گی

جلیل حشمی

دانۂ گندم

یہ دہری چیز رہے آج پھر مرا موضوع
دھڑکتی ہے جو مری گرم، بھیگی مٹھی میں
یہی وہ دانۂ گندم نہیں؟ کہ تھا ممنوع
یہی وہ شے ہے کہ جس کے لئے زمینوں پہ
تری بہشتوں کا خورشید ہو رہا ہے طلوع
اسی کی آنچ سے تقدیس کی کہن زنجیر
پگھل کے گر گئی سیراب میری دھرتی کو
اسی کے ساتھ ہی پھوٹی ہے سانولی انجیر،
جھمیلے تند عناصر کے سب اسی کے لئے
خرید رکھے ہیں میں نے، یہی رسیلی لکیر
نوشتہ ہے مری تقدیر کا، مرے کل کا
یہی تو ہے مرے لیل و نہار کی کھیتی
یہی ہے رہگذر میرے تازہ دم ہل کا
تری بہشت کا لے دے کے ایک ہی پہلو!
ہزار روپ مرے ایک جرم کے پھل کا
یہی وہ دانۂ گندم ہے جس سے پہلے مری
رگوں میں اونگھتی تھیں نیتیں فرشتوں کی
ملائکہ کی طرح اب نہیں میں یخ بستہ
مرے لہو میں ہے آتش کئی کنشتوں کی
میں "سسی فس" کی سہی تیرہ خاکداں میں مگر
جڑیں ہیں گہری بہت اس میں میرے رشتوں کی

قاضی سلیم

پرواز

دیکھیں کیا ہے!
آؤ پسِ دیوار چلیں
گہرے نیلے گنبد کے اس پار چلیں
چاند ستاروں کی آنکھوں سے پیار کا امرت چھنتا ہے۔
ذہن میں صدیوں سے اک مشفق باپ کا چہرہ بنتا ہے
انجانی فردوس میں شاید اپنا بھی کچھ حصہ ہے۔
خوف وعقیدت کے یہ پردے اور ہٹیں کچھ اور ہٹیں
گھنگھور گھٹائیں اور چھٹیں کچھ اور چھٹیں
شاید اپنے دکھ کا مداوا مل جائے۔

اس دھرتی کے سینے پر تاریک گڑھوں کے زخم ملے
رینگتے کیڑے سانپ دفینے گند فضائیں بند ہوا۔
کتنی ہاہاکار مچی
کھوج میں سونے چاندی کی
پاتال تلک پیکار چلی
جو زہر تھا اپنا بانٹ چکے
اپنی اپنی لاشوں سے دھرتی کے گڑھے سب پاٹ چکے
نئے نئے ارمانوں کو ہے خواہش نئے مزاروں کی
یا آج خلائیں کھینچ رہی ہے چاہت چاند ستاروں کی
جو کچھ بھی ہو ــــــ آؤ پسِ دیوار چلیں
گہرے نیلے گنبد کے اس پار چلیں۔

عمیق حنفی

آدمِ نو

زندگی کے مختصر سے کھیت میں
گندم و جو، لالہ و گل کے بجائے
ناگ پھنیاں بیر تھوہڑ اور ببول
زہر آگیں خارِ شاخوں پر سجائے
سرخرو قدموں کی شریانوں میں بہتے خون پر
اپنی چشمِ بد لگائے
اپنی جانب مجھ کو آتا دیکھ کر مسرور ہیں

کون تھا وہ بدنہاد
جس نے میری زندگی کے کھیت میں
مسئلوں کے بیج بوئے اور اگائے؟
مسئلے — جن کے لئے میری فغاں موجِ نفس
جو مرے خونِ رگِ جاں سے پلے
مجھ کو بجھتا دیکھ کر روشن ہوئے۔
میرے دم بھر کے اجالے سے جلے

جس پہ میرا حق تھا وہ آبِ حیات
پی گئے یہ مسئلے۔
خاک کی تہ سے ابھر آتے ہیں تلو
ایک کو گر کوئی دفنا کر چلے
منزلوں کے خواب تھے کچے گھروندے ریت کے
رہ گئے ہیں اب تو بس یہ مرحلے ہی مرحلے
اب تو میں خود بن گیا ہوں مسئلہ
حل مرا جو ڈھونڈھ لے بس ہے وہی راز آشنا

●

عمیق حنفی

رات

میرے سینے پر کسی کا سر نہیں
میرے شانوں پر کسی کی ریشمی زلفیں نہیں
ایک کالا اور بے ہنگم پہاڑ
جس کی چوٹی پر گھنے پھیلاؤ والا جھاڑ
جس کی پھنگی پر ٹھمک کر بل رہا ہے اک کٹا پھیلا پتنگ

زرد چاند ــــــ
کس کی نیند
کس کی رات
کس کا دماغ

بوجھل آنکھوں پر گھٹائیں،
چاند کے پیالے کی زردی میں بھگو کر اپنے پر
کھینچتی ہیں بے سر و پا نقش
پتلیوں میں رینگتی ہیں ناگنیں
کینچلی پل پل بدل کر ــــــ
دل میں اک گمنام خواہش
اپنی آنکھیں موند کر کروٹ بدلتی ہے
لب پہ اک با وزن لے کی تھاپ پڑتی ہے مگر
رقص کرتے ہی نہیں الفاظ
سازِ معنی سے نکلتی ہی نہیں آواز ــــــ

بازگشت

۱

سوغات کے تازہ شمارے میں خلیل الرحمٰن اعظمی اور شہریار کے خطوط میری نظر سے گزرے
شہریار صاحب نے میرے تبصروں کا شمار نظم نمبر میں شائع ہونیوالے ان تبصروں میں کیا ہے جن میں
"کیا ہے" کے بجائے "کیا ہونا چاہیئے" پر زور دیا گیا ہے۔ میں شہریار صاحب کو بڑے خلوص
سے یقین دلانا چاہتا ہوں کہ میں نے صرف "کیا ہے" کا تجزیہ کیا ہے "متاع ترادِ نو" اور
"کھردری حقیقتیں" کے بارے میں میں نے جو کچھ لکھا ہے وہ خلیل صاحب کی پیش کردہ "حقیقتوں"
کا ان کے اپنے الفاظ میں داخلی اور تاثراتی تجزیہ ہے اور میری ہرگز یہ خواہش نہیں کہ وہ میرے
تجزیئے کو اپنی "مکمل" نظموں کو ری ڈرافٹ کرنے کی تجویز کے مترادف سمجھیں، خلیل صاحب ادب کے
بڑے پرخلوص طالب علم ہیں، ان کو یہ ارشاد زیب نہیں دیتا کہ بعض تبصرہ نگاروں کی رائے تاثراتی
اور داخلی ہونے کی وجہ سے ان کی پسند کے مطابق نہیں ہے، خلیل صاحب اگر غور کریں تو شائد
(؟) اس بات سے انکار نہیں کریں گے کہ ادبی تنقید کی تاریخ خالصتاً تاثراتی اور داخلی تنقید کی تاریخ
ہے، ادبی تنقید کی خارجیت محض وقت کی خارجیت ہے، باقی سارا عمل تاثراتی اور داخلی ہے، اگر
یہ سب غلط ہے تو خلیل صاحب شیکسپئر کے ڈراموں کے بارے میں (خاص طور پر ہملیٹ کے بارے میں)
والٹیر کی رائے کو، ڈرامہ کنگ لیئر کے بارے میں ٹالسٹائی کی رائے کو شیلے اور کیٹس کے بارے میں ٹی ایس
ایلیٹ کی رائے کو اور بہت سے نئے پرانے شاعروں کے بارے میں ایف آر۔ لیوس کی (REVALU-
ATION) کو کیسے سمجھائیں گے۔ مکمل طور پر خارجی طریق کار صرف سائنسی تجربوں کا امتحان کرنے کے کام
آسکتا ہے۔ فنونِ لطیفہ کی تخلیق اور تنقید بلاشبہ تاثراتی اور داخلی عمل کی پیداوار ہے۔
گنہ گار تبصرہ نگار شاعروں (یا شاعر) کی نظموں کے بارے میں واضح الفاظ میں اپنی پسندیدگی کا اظہار

کرنے کے بعد اگر خلیل صاحب کو اب یکایک ان کے (یا اس کے) ہاں بحیثیت مجموعی لچک، وسعت، اور تنوع کا فقدان نظر آنے لگا ہے تو اسے یقیناً خالص غیر تاثراتی اور خارجی طریقِ تنقید کا کرشمہ سمجھنا چاہئے

بلراج کومل

اب مضمون کے بارے میں سنئے۔ نئے شاعروں پر مجھ سے مضمون نہیں لکھا جاتا۔ اسے آپ میری قدامت پسندی، کم علمی، کم ہمتی، اور اپنے گزشتہ اداریوں کی روشنی میں وعدہ خلافی جو چاہیے سمجھ لیجئے، مگر یہ امرِ واقعی ہے جس کا اظہار میں دبے لفظوں میں آپ کے سامنے کر چکا ہوں۔ میں نے جو مضمون آپکے پرچے کے لئے لکھا تھا اسے اپنی دانست میں میں نے مکمل سمجھا تھا۔ اور اب بھی سمجھتا ہوں۔ مدنی صاحب کے کہنے پر اور اپنی محبت کی بنا پر آپنے اداریئے میں اسے دوسرے مضمون کی تمہید قرار دے دیا۔ قصور کس کا ہے؟ ۔آپ کا یقیناً نہیں ہے یہ میرے مضمون کا ہے جو تشنگی کا احساس دلاتا ہے۔

آپ کے قول کے مطابق میرے قارئین نے آپ کو بے حد تنگ کر رکھا ہے اور مضمون کی دوسری قسط کا مطالبہ کرتے ہیں۔ بندہ پرور کس قدر درج پرور اور حوصلہ افزا اور دلخوش کن ہے یہ بات۔ اس کے بعد نہ لکھنا یا تو سنیاسی کا کام ہو سکتا ہے یا انتہائی بے وقوف شخص کا۔ مجھے تو خدا نخواستہ قسم کا آدمی سمجھتے جو اس نادر موقعہ کو کھونے پر تیار ہے۔ رہ گیا یہ کہ اب آپ بات کیونکر بناہیں گے اس سلسلے میں البتہ آپ سے بہت نادم ہوں اب اس بار اداریئے میں مجھے پھٹکار دیجئے۔ اور صاف صاف لکھ دیجئے کہ میں نے وعدہ خلافی کی اور آئندہ سے مجھ پر اعتبار نہیں کیا جا سکتا۔

مجتبیٰ حسین

کتبِ موصولہ

خیال پارے	وزیر آغا	اکادمی پنجاب ۔ لاہور
برگ خزاں	عبدالعزیز خالد	مطبوعات مشرق۔ کراچی
موج خوں	احمد ریاض	الجدید۔ چوک انارکلی۔ لاہور
ایلیٹ کے مضامین	جمیل جالبی	اردو اکیڈیمی سندھ۔ کراچی
شہرت کی خاطر	نظیر صدیقی	پاک کتاب گھر۔ ڈھاکہ
پاسِ گریباں	سلیمان اریب	انجمن ترقی اردو (ہند) حیدرآباد
لال چادر	یونس احمر	گلڈ پبلشنگ ہاؤس۔ لاہور۔ کراچی
فصیلِ شب	میرزا ادیب	" " " "
شاد کی کہانی شاد کی زبانی	محمد سلیم	انجمن ترقی اردو ہند۔ علی گڑھ
شعرا کے انتخابات	وحد، جگر بریلوی، فراق ۔ اثر، یگانہ	" " " "
دیپک کی کہانی	ڈاکٹر عبد البصیر خاں	" " " "
اندیشۂ شہر	احمد جمال پاشا	نیچ پبلشرز ۔ لکھنو
ذہن اور انقلاب	حسن شہیر	کتابستان ۔ الہ آباد
دھرتی کا کال	جوگندر پال	حالی پبلشنگ ہاؤس۔ دلّی
ہزاروں سال پہلے	ابن حنیف	مکتبۂ کارواں۔ لاہور
نیم کے پتّے	شرون کمار ورما	کتاب منار۔ امرت سر۔

QUARTERLY SOUGHAT

''فلسفی شاعر عبدالعزیز خالد کو ہم نے قیام پاکستان کے بعد جانا پہچانا۔ وہ ایک بلند آہنگ کے ساتھ دنیائے شعر میں داخل ہوئے۔ اس نئی آواز میں نغمگی کے ساتھ گرج بھی تھی اور وہ چمک بھی جس کے آگے اندھیرے سمٹے چلے جاتے ہیں۔ خالد میں قدیم یونانیوں کی سی لطافت پائی جاتی ہے۔ بلکہ بقول اقبال

عجم کا حسن طبیعت عرب کا سوز دروں

کم از کم چھ زبانوں اردو۔ انگریزی۔ سنسکرت۔ عبرانی۔ عربی اور فارسی کا ادب وشعر ان میں رچا ہوا ہے۔ انکا ایک ایک مصرعہ ایک ایک ترکیب بلکہ ایک ایک لفظ غور و فکر کا مطالبہ کرتا ہے۔ انکا وسیع علم مترنم الفاظ کے سانچوں میں ڈھلتا چلا جاتا ہے''

(شاھد احمد دھلوی)

عبدالعزیز خالد کی چند کتابیں

- سرود رفتہ — چار روپے
- سلوی — ڈیڑھ روپیہ
- غزل الغزلات — دو روپے
- زنجیر رم آھو — دو روپے
- دکان شیشہ گر — تین روپے
- برگ خزاں — چار روپے
- گل نغمہ — چار روپے
- ورق ناخواندہ — (زیر طبع)
- کلہائے رسوائی — (زیر ترتیب)
- ماتم یک شہر آرزو — (زیر ترتیب)

مطبوعات مشرق هرمزجی اسٹریٹ کراچی